التناص

في شعر حميد سعيد

د. يسرى خلف حسين



www.dardjlah.com

التناص

في شعر حميد سعيد

التناص

في شعر حميد سعيد

الدكتورة

يسري خلف حسين

الطبعة الأولى

2015



رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (724/ 2/ 2014)

811.9

حسين، يسري خلف

التناص في شعر حميد سعيد/ يسري خلف حسين. ط2 عمان: دار دجلة 2014.

() ص.

ر.أ: (724/ 2/ 2014)

الواصفات: /الشعر العربي// النقد الأدبي// التحليل الأدبي/.

أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية.



المملكة الأردنية الهاشمية

عمان- شارع الملك حسين- مجمع الفحيص التجاري

تلفاكس: 0096264647550

خلوي: 00962795265767

ص. ب: 712773 عمان 11171- الأردن.

E-mail: dardjlah@ yahoo.com

www.dardjlah.com

ISBN: 9957-71-407-9

الإهداء

إلى الذي رحل ليبحث لي

عن مساءٍ...

ولم يأتِ..

أبي

يسرى

المقدمة

استأثرت مقولة التناص بجهد تنظيري متميز في الدراسات النقدية الحديثة، وأصبحت محوراً مهماً لأغلب الإتجاهات الحديثة، ووضعها النقاد في مركز أثير، إذ تمتعت بأهمية كبيرة حين عدها النقاد مركزاً جامعاً أو بؤرة لاهتماماتهم، بمعنى آخر فإن ما يريد قوله النقاد هو إن عملية إنجاز العمل الأدبي مهما كانت علمية وموضوعية أو تجريدية ذاتية، فهي قائمة على التناص الذي تتفاوت مستويات استحضاره بين الموضوعية (متمثلة بالإتجاه البنيوي) التي تتعامى عن وجوده قصداً وتقتنع باللسانيات، وبين الذاتية (متمثلة بالإتجاهات التأويلية والتكفيكية) التي تركز جل اهتمامها على ناصية القارئ، إذ يجب على القارئ أن يستحضر النصوص القابعة في ذهنه داخل النص المقروء التي أنشأته انطلاقاً من النصوص السابقة، أو النصوص المعاصرة لزمن قول النص: أي استحضار السياق النصوصي الذي قيل فيه النص، وقد تناول الدارسون العرب هذه المقولة من أصولها الغربية فاتفقوا في جوانب منها، واختلفوا في غيرها، ولكي نكون على مستوى موضوعي من البحث سنحاول تبين هذه الأمور بعد أن نتعرف مفهوم التناص منذ انبثاقه في بدايته على يد (باختين وجوليا كرستيفا)، ومن ثم نتعرف تطوراته اللاحقة التي أغنته ومنحته مكانته المهمة هذه.

علماً أننا سنركز على الأمور المهمة التي تحدد مفهومنا له ولن ندخل في نقاشات تنظيرية حول المفهوم النقدي لذاته؛ لأن الأسس التنظيرية حوله

قد اشبعت درساً وبحثاً، ثم إنّ ذلك ليس مجال دراستنا الآن؛ أما موضوع هذه الرسالة فيتناول التناص عند الشاعر (حميد سعيد) الذي لقي شعره اهتماماً واسعاً، ولاسيما في الدراسات النقدية والرسائل الجامعية من زوايا عدة، لأن شعره ينفتح على نصوص مختلفة ويتداخل على نحو كبير مع التراث العربي والغربي فضلاً عن كونه شاعراً ملتزماً بقضايا عصره، لذا شكل التناص في شعره حيزاً واسعاً، وقد انصبت الدراسة على هذا الإتجاه، وسارت على المنهج الذي يجمع بين المقتربين الداخلي والخارجي فجاءت الدراسة على ثلاثة فصول بعد تمهيد أتينا فيه على أبرز التنظيرات الحديثة التي تناولت مفهوم التناص عند رواده، ولاسيما (باختين وكرستيفا) وأوضحت الباحثة أن التناص وليد النظريات الحديثة؛ لأنه أفاد من القراءة والتلقي، والتأويل والتفكيك.

أما الفصل الأول فتناول التناص الديني وقد تجلي في الخطاب الشعري لدى حميد سعيد نسيج من الخطاب الديني رصدته الباحثة في مستويين:

١) التناص القرآني.

٢) التناص مع الكتب السماوية الأخر.

وقسم التناص القرآني إلى ثلاثة أنماط:

١) التناص القرآني المباشر غير المحورّ.

٢) التناص القرآني المباشر المحورّ.

٣) التناص القرآني غير المباشر المحورّ.

ولم تقسم الباحثة المستوى الثاني (التناص مع الكتب السماوية الأخر)، التقسيم نفسه؛ لأسباب تتعلق بطبيعة النص الأنجيلي، فهو متعدد الروايات (متى، لوقا، بولص، يوحنا).

أما الفصل الثاني، التناص التأريخي فقد قسم على ثلاثة مستويات:

١) التناص مع الشخصيات التأريخية.

٢) التناص مع الأحداث التأريخية.

٣) التناص مع الأماكن التأريخية.

إذ ينقسم المستوى الأول على ثلاثة أنماط:

١) التناص مع الشخصية التراثية كلياً.

٢) التناص مع الشخصية التراثية جزئياً.

٣) التناص مع الشخصية التراثية بحسب القناع.

وسار هذا الفصل على وفق آليات (الإشارة والتكثيف) وأشكال التناص؛ لأن الشاعر لا يميل إلى الوقوع في سردية باهتة بسرد الأحداث والوقائع التأريخية فهو يميل إلى التركيز والإحالة، إذ لم نستخدم الأنماط سالفة الذكر؛ لأسباب تتعلق بطبيعة البنية التأريخية فهي بنية متغيرة وليس لها رواية ثابتة.

في حين صب الفصل الثالث محتواه التناص الأدبي الذي نحا هو الآخر ثلاثة مستويات، وهي:

١) التناص مع الموروث الشعري.

٢) التناص مع الأمثال والأغاني العربية.

٣) التناص مع الأجناس الأدبية الأخر.

إذ تناول المستوى الثاني التداخل مع الأمثال والأغاني العربية على نمطين هما:

١) ما كان شعراً أجري مجرى المثل.

٢) ما كان مثلاً خالصاً.

أما المستوى الثالث التناص مع الأجناس الأدبية الأخر فكان على ثلاثة أنمطة:

أ) التداخل مع (القص، المسرح، السينما).

ب) التداخل مع الفن التشكيلي.

ت) التداخل مع الأدب الغربي والتيارات الفكرية.

وأخيراً.. لا يسع الباحثة إلا أن تتوجه بجليل الشكر والعرفان والمحبة إلى الأستاذة ابتسام عبد الستار؛ لما قدمته لي من علم ومعرفة وأدب، ولا يفوتني أن أثنى بالشكر والدعاء للسيد رئيس قسم اللغة العربية المحترم الذي كان أباً وأخاً وصديقاً موجهاً وناصحاً ومتابعاً بجهد كبير لخطوات الدراسة الأستاذ ناهي إبراهيم العبيدي وأساتذة قسم اللغة العربية.

التمهيد

إن أغلب الدراسات تركز انتباهها - أول الأمر- على مفهوم النص (TEXT) أساساً للتناص، وترجح هذه الدراسات المعنى المعجمي اللاتيني الذي يعني النسيج وعملية النسج على الأغلب[١]، وتحاول بعض الدراسات العربية تقريب (النص) معجمياً من هذا المعنى أيضاً وهذا ما نجده مثلاً لدى الباحث بدران البياتي الذي يقول عن النص بأنه (يقترب بعض الشيء من المعنى الحديث للتناص)[٢]، ويرى الباحث سعد عبد المجيد - أيضاً- أن لها ارتباطاً بـ(الدلالة اللغوية) لمصطلح (التناص)؛ الذي يتضمن ظهور إشارات أو أجزاء من نص سابق في نص لاحق أما الدلالة الأخرى.. فلهذه الدلالة اقتراب من مفهوم التناص وذلك؛ لأن النصوص لا تبقى ثابتة ساكنة فهي في حركة دائمة.. وهذه الحركة يؤدي إلى تداخلها مع بعضها وكذا الأمر نفسه لدى صفاء البديري[٣].

---

(1) – ينظر: نظرية النص، رولان بارت، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد٣، صيف ١٩٨٨: ٨٩، الهامش للمترجم عن معجم مصطلحات الأديب، د.مجدي وهبة، مكتبة لبنان، ١٩٧٤: ٥٦٦.

(2) – التناص في شعر العصر الأموي، بدران عبد الحسين محمود البياتي، رسالة دكتوراه مطبوعة بالآلة الكاتبة، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩٦: ٦ .

(3) – ينظر: التناص دراسة في الخطاب النقدي العربي، سعد إبراهيم عبد المجيد، رسالة دكتوراه، مطبوعة بالكمبيوتر، كلية التربية، ابن رشد، جامعة بغداد، ١٩٩٩: ٣٧،

إلا أن ثمة محاولة كانت أكثر دقة تجلت لرمضان البالاني حاول أن يقرب فيها مفهوم النص المعجمي العربي من مفهوم النص المعجمي الغربي[١].

إن تداخل هذه النصوص لكي يتشكل النص الجديد على أساس النصوص القديمة يحصل على هيأة معينة تعكس مجمل الثقافة المحيطة، ومناطق تمركزها وقوتها وكيفية التعامل معها مما يعني في النهاية أنه يوضح لنا رؤية الشاعر أو الأديب للمحيط الثقافي كله وكيفية معالجته، وهذا ما تسميه كرستيفا (الأيديولوجيم) [٢] مصغراً للأيديولوجيا؛ إذ يصبح البحث في طريقة تشكل النص وتناسقه توضيحاً للاستخدام الأيديولوجي للنصوص السابقة والمعاصرة.

لقد انطلق مفهوم التناص منهجاً أو رؤية تحليلية نقدية ابتداءً على يد ميخائيل باختين، إلا أن تحديده له كان يتصل مباشرة بالرواية وفي نمطها الحواري (أي تعدد الأصوات)[٣] خصوصاً عندما درس (تولستوي)

وينظر التناص في شعر أبي تمام، صفاء كاظم البديري، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة، كلية التربية – ابن رشد – جامعة بغداد، ٢٠٠٠م: ٦.

(1) – ينظر: التناص (تداخل النصوص) في شعر خليل حاوي، رمضان محمود كريم البالاني، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة، كلية التربية للبنات، جامعة الأنبار، ١٩٩٨: ٦-٨.

(2) – ينظر: علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١: ٢٢.

(3) – ينظر: المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، ترجمة، فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢: ٨ .

(دستوفسكي) كما يشير إلى ذلك (تودوروف)[1]، واستنتج (باختين) أن لأصوات الروائية تبقى محتفظة باستقلالها، فمن المعلوم أن بناء الرواية يتطلب عدة شخصيات تقوم بتمثيل أدوارها في مدة معينة وفي مجتمع معين، تدخل هذه الشخصيات إلى عالم الرواية محتفظة بقيمتها ووظيفتها، إذ أن كل شخصية تتميز عن الأخرى، وهذا التميز يقتضي تميزاً آخر – نتيجة للأول- على مستوى اللغة/ اللفظ إذ إن كل عنصر يمتلك تلفيظاً خاصاً به يتم على أساسه تبادل الحوار مع باقي الشخصيات؛ لأن الرواية لا تمتلك تمركزاً لسانياً[2]، إذ تظهر أصوات الباعة والأطفال واللهجات والطبقات العليا والسرود الأدبية المباشرة في مغايراتها الكثيرة والسرود نصف الأدبية المكتوبة والمتداولة كالرسائل والمذكرات والخطب البلاغية والكتابات الأخلاقية والفلسفية والاستطرادات والأوصاف الاثنوغرافية[3] تتداخل هذه الوحدات اللامتجانسة (لتكون نسقاً أدبياً منسجماً ولتخضع لوحدة أسلوبية عليا تتحكم في الكل)[4]، ويرتبط هذا التداخل ونمطه الخاص بالواقع الاجتماعي المتحول والمرحلة التأريخية، إذ تظهر آثار هذين الجانبين في تلفظات الشخصيات الروائية.

---

(1) – ينظر: المصدر نفسه: ٩٤ .

(2) – ينظر: الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة د.محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧: ١٨-٣٩ .

(3) – ينظر: المصدر نفسه: ٣٨ .

(4) – ينظر: الخطاب الروائي: ٣٨ .

لقد استنتجت كرستيفا بالنسبة للدراسات النقدية الشعرية بأن الشعر يحمل تداخلاً أيضاً ولكنه من نوع مختلف[١].

لقد رأت كرستيفا في مقولة باختين (يدلك تولستوي بحدة ونفاذ في الشيء وكذلك في أفق القارئ، الحوارية التي تتميز بخصائصها الدلالية والتعبيرية) [٢].

رأت في المقولة إشارة إلى حوارية شعرية خاصة، فلا يتناول الشاعر موقف الشخصية وحواراتها، بل يتناول – بالأحرى– الكلمة والشيء ويتلاعب بهما ويقيم تداخلاً بين الكلمات التي قد تمزج أشياء وتنسجها على شكل لا توجد عليه الأشياء في الخارج؛ ولذلك أكدت (كرستيفا) على أن النص المتداخل (قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة)[٣]، إن (كرستيفا) هنا تقلب الإهتمام باللسانيات أساساً للتحليل البنيوي إلى الاهتمام بالمنطق إلى الأشياء، إن ما يعمل على تحليل النص على أساس منطقي ليس علم المنطق بشكل تجريدي – أي أن المنطق غير معني بالتداخل النصي – وإنما هو يقوم على تداخل من مستوى آخر يحلل التداخل اللفظي ويوضحه وهو التداخل النصي؛ لأن كلامنا يخضع إلى المنطق الذي يحكمه ويوجهه باعتباره مطابقاً لقصدية الذات، أما الشعر فإنه

---

(1) – ينظر: علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر: ٧٥–٧٦.

(2) – المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، ترجمة فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة: ٨٦ .

(3) – علم النص: ٢١ .

يضع هذا في الأساس؛ أي يضع الكلام التواصلي المنطقي أساساً يريد توصيله ثم يقوم بوضع الملفوظات الأخرى التي تحمل (لامنطقية) في علاقاتها اللغوية وذلك في المجاز والإستعارة والكناية وغيرها[١].

إذ أن تحليل أي نص يجب أن يأخذ في الاعتبار النصوص الداخلية في النص المحلل، والذي يوضح التعقيدات الناتجة من تداخل الألفاظ (ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنامى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى)[٢]، ويقول بارت (النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة.. إذ نتعرف فيها نصوص الثقافة السالفة والحالية فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة)[٣] ويطلق عليه جيرار جينيت (علاقة التداخل النصي) ويقصد به (التواجد اللغوي (سواء أكان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً) لنص في نص آخر ويعتبر الإستشهاد أي الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في آن واحد بين هلالين مزدوجين أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف)[٤]، وهي كما قلنا سابقاً تعمل على بناء النص وتوضيحه على أساس المنطق والتحليل اللساني.

---

(1) – ينظر: المصدر نفسه: ٧٧ .

(2) – علم النص: ٢١ .

(3) – نظرية النص، رولان بارت، مجلة العرب والفكر العالمي، ٩٦ .

(4) – مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة عبدالرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، (د.ط) (د. ت) : ٩٠ .

إن ما تبغيه كرستيفا ورولان بارت من هذا الاهتمام بالتداخل النصي هو استنتاج (الأيديولوجية) وهي الوظيفة التناصية التي يمكننا أن نقرأها مادية في كل مستويات بنية النص[١].

حيث يوضح لنا طريقة استخدام الشاعر في مدة معينة وواقع معين للنصوص السابقة واللاحقة، لا على أساس الاجترار والامتصاص والحوار التي أشار إليها محمد بنيس من منظار البنيوية التكوينية الخاصة[٢]، وإنما على أساس موقف الإنسان المعاصر من التراث من حيث الموضوع والثقافة المسيطرة ومقدار سلطتها كما ترسمها كرستيفا من أنماط النفي الجزئي والكلي[٣]، وهو الهدف النهائي من دراسة التناص، وإذا كانت دراسة التناص بهذا الشكل تتم من حيث المنهج النصي فإنه – أي التناص – قد اغتنى لاحقاً بنظريات ومفاهيم عديدة عملت على توجيه مساره نحو المنهج الصحيح، وتصحيح بعض مفاصله وآرائه وأولها الإتجاه السيميائي؛ إذ أضفت مفاهيم العلامة والمؤول توسيعاً لتأثير القارئ فضلاً عن أهمية علم السيمياء أساساً في علم المنطق العام بوصفه كل مل في العالم حتى العالم نفسه في النهاية ليس سوى علامة[٤]، ثم إن الاهتمام بالسياق الخطابي والمقام التداولي والظرفي والمقامي الذي تهتم به السيميائيات عموماً يفتح

---

(1) – ينظر: علم النص: ٢٢ .

(2) – ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة تكوينية)، محمد بنيس، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥: ٩١ .

(3) – ينظر: علم النص: ٧٨-٧٩ .

(4) – ينظر: البنيوية وعلم الإشارة، تونس هوكز، ترجمة مجيد الماشطة، مراجعة د.ناصر الحلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦: ١١٣ وما بعدها.

لمجال واسعاً أمام القارئ، الذي يتفاعل مع النص ليبرز إلى الوجود النص لقرائي (كما يحلو لبارت أن يطلق عليه) الذي يفارق النص الكتابي العيني لملموس، وبهذا يأخذ التناص أثره الأساسي في إنشاء هذا النص على ساس سيميائية منفتحة كما حاولت كرستيفا أن تتخذها موضوعاً لها مارسات سيميائية عديدة تعتبرها عبر لسانية[١] وذلك أن علم السيمياء شكل القاعدة المنطقية التي يمكن تحليل النص على أساسها بشكل واضح عين على فهم مجمل الأساس التواصلي التداولي للكلام وأنماطه داخل النص لواحد.

بعد ذلك ظهر لدينا إتجاهان في نظرية التلقي عمل أولهما (إتجاه إستجابة لقارئ) على إغناء جانب التفاعل الذي يحصل بين قارئ ونص في سياقات أو ظروف تواصلية، وهو ما يطلق عليه (هول) بإتجاه الإستجابة الكونية[٢]؛ لأنه يهتم بالإستجابة الحاصلة من تفاعل القارئ والنص بشكل مجرد ومثالي جداً، وهو التراث الذي ينتمي إلى هيدغر وهوسرل.

أما الإتجاه الثاني وهو (كونية الإستجابة)[٣] إتجاه روبرت ياوس؛ إذ يعطي الجوانب التأريخية والاجتماعية تأثيراً مهماً في تشكيل الإستجابة للنص ويعمل على استنتاج كيفية فهم كل مرحلة تأريخية لنص معين وصولاً

---

(1) – ينظر: علم النص: ٢١ .

(2) – ينظر: نظرية الاستقبال، روبرت سي هول، مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط١، ١٩٩٢م: ٩ .

(3) – ينظر: المصدر نفسه: ١٠٠ – ١٠١ .

إلى الفهم المعاصر، فتحدث لدينا المسافة الجمالية ومقدار توترها بين الفهم الأول والأخير للنص الواحد[١].

إنّ كلا من هذين الإتجاهين عمل على أغناء المنهج النصي ومن ثم انتبه أصحابهما إلى أهمية التضامن في تشكيلة لكونية الإستجابة وللإستجابة الكونية، إذ أن التناص حاضرٌ أبداً في كل استقبال لأي نص مهما كان نوعه حتى أصبح لا فكاك منه وما أن انتبهت الإتجاهات النقدية، ومنظّروها إلى هذه الأهمية المتزايدة للحضور الخارجي للنصوص في النص المحلل -أعني لمفهوم التناص - حتى أصبحت رحلة التناص تتطور وتغتني بآفاق ومحاور وإتجاهات جديدة كان أبرزها بعد إتجاهات التلقي. إتجاه القراءة أو التأويل الهرمينوطيقي، الذي لمع فيه امبرتوايكو والذي يشددّ ويركّز كثيراً على التناص بلفظه الصريح في كتابه القارئ في الحكاية؛ إذ يرى بأن القارئ يقوم بتشكيل سيناريوهات تناصية اعتماداً على خزينه المعرفي والآيديولوجي؛ ليقرأ النص قراءةً واعية[٢].

والذي فتح المجال أمام هؤلاء هو الإتجاه التفكيكي الذي كان من أبرز دعاته جاك دريدا، وبول دي مان؛ إذ ركز الأول منهم على الثورة الاختلافية المستمرة التي تحملها اللغة في الأثر الأدبي وميلها للتفكيك والتهديم

---

(1) – ينظر: علم التأويل الأدبي، هانزروبرت جوس، ترجمة د. بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد ٣، صيف ١٩٨٨: ٣٥ وما بعدها.

(2) – ينظر: القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النص الحكائية)، أمبريو إيكو، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٦: ١٠٢ وما بعدها.

باستمرار واعتبر أنه ليس هناك من حقيقة تكمن في هذا الأثر، إنما هي تكمن في ذات القارئ[1]، وذلك في تمييزه لمفهوم الأثر (المستوى الصوتي الحاضر) والكتابة وهو ليس بنية أو نسقاً، بل حركة للتقضي أو مجالاً لسيرورة دائم التحويل والتوليد[2]، ويملك الأثر بعداً لا متناهياً؛ لأنه محمل دلاليةٍ لا متناهيةٍ[3]، فيكون دوره موجهاً إلى دلاليةٍ محتملة تقود القارئ بذاتيته إلى استنتاجات معينة ليفرض القارئ وجوده ومراكزه الخاصة عن طريق التناص، أو حشد النصوص التي يمكن معاينتها داخل الأثر سواء كان المؤلف واعياً بها أم لا، والذي يعتمد على ثلاثة أسس وهي فقه اللغة والتحليل النفسي والتاريخ[4].

ثم أضفى كل من ميلر، ودي مان بعض التعديلات على هذا التجريد القرائي لدى دريدا، فأعطيا الأثر بعض الحضور؛ لأنه لا يمكن أن نسلم مع دريدا بأنه لا وجود لغير القارئ فأصبح حضور النص بسيطاً وأولياً مع إمكانية انفتاحه على قرّاء عديدين؛ لأنه لا يمكن استبدال مركزية المؤلف أو

---

(1) – ينظر: التفكيكية النظرية والتطبيق، كريستوفر نورس، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط٢، ١٩٩٦: ٣٤ _ ٣٥.

(2) – ينظر: سيميائية النص الأدبي، أنور المرتجي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، ١٩٨٧: ٥٣.

(3) – ينظر: علم النص: ١٤.

(4) – ينظر: البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، جون ستروك، ترجمة: د.محمد عصفور، (سلسلة عالم المعرفة)، (٢٠٦)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآدب، الكويت، شباط ١٩٩٦: ٢٢٣ وما بعدها.

النص بمركزية القارئ فقط، ثم إنها قراءة تبتعد قليلاً أو كثيراً عن العملية الموضوعية والتي أراد حضورها ولو بشكل رمزي أو هامشي[1].

ولقد أسهمت الإتجاهات النقدية كلها تقريباً في صياغة مفهوم التناص، الذي أصبح ينظر إليه من وجهات نظر عديدة، ومع ذلك فإننا سنتابع إغناءه بالتلقي والتأويل ولن نهتم بالإتجاه التفكيكي الذاتي، أو النصي الموضوعي الصرف. وستتخذ الباحثة من التناص موقفاً وسطاً باعتباره مقولة تعمل على توضيح السياق (التأريخي – الاجتماعي) والأثر النصي والثقافي المهيمن على تشكيل النص الشعري لدى حميد سعيد.

---

[1] – ينظر: العمى والبصيرة (مقالات في البلاغة النقد المعاصر)، بول دي مان، ترجمة سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، الإمارات، أبو ظبي، ط١، ١٩٩٥: ١٦٩ وما بعدها.

الفصل الأول

التناص الديني

إذا ما وافقنا (بارت) على أن مفهوم التناص ينطلق من أساس نظري يقوم على أرض النص، فلا بد لنا من أن ندرك أن النص ممارسة دلالية تعيد لكلام طاقته الفاعلة[1]. ومما يعزز هذا: المنظور الجديد إلى النص الوسيلة التي تكتسب بها اللغة الأم، فالفرد يكتسب لغته ويتمكن من نظامها الخاص بها في مستويات متنوعة (صوتيّة، ومعجميّة، ودلاليّة، وصرفيّة، وتركيبيّة، وإنشائيّة) بالممارسة أو المدارسة المكتسبة من البيئة الاجتماعية المحيطة به، وبذلك تكون هذه النصوص ممارسات دلالية متماسكة، تنتج دلالة معينة تأسيساً على النظام اللغوي الذي يتنامى بناؤه التدريجي في الفرد لينتج فيما بعد كلامه الخاص بحسب رأي دي سوسير[2] .

ومن هنا يتحول النظام اللغوي من طور إلى آخر، من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل إذ يتحول من حالته المجردة إلى نظام تواصلي[3] في عنصرين رئيسيين هما: العنصر المرجعي، والعنصر الوظيفي، وبذا يشبه النص العلاقة التي تنقسم على قسمين: الدال والمدلول، وحينما يكون النص خاضعاً للقراءة والتلقي، فإنه لا بد من أن ينضوي تحت عمليتي قراءة هما: القراءة الاسترجاعية والقراءة التأويلية[4].

---

(1) – ينظر: نظرية النص: ٩٣.

(2) – ينظر: التناص: د. عبد النبي اصطيف، مجلة راية مؤتة، ع٢، كانون الأول، ١٩٩٣: ٥٢.

(3) – ينظر: المصدر نفسه: ٥٣.

(4) – ينظر: نظرية النص: ٩٠.

وبناءاً على هذا الفهم نلحظ أن الباحثين وجدوا في التناص قانوناً جوهرياً[١] فـ(كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف فيها نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة) [٢].

وفي هذا الشأن تبرز أهمية التناص ووظيفته في المجال الأدبي ولا سيما الشعري؛ إذ بوساطته تسهم الكتب السماوية في تفجير طاقات كامنة في النص الشعري على حد وصف الدكتور عز الدين اسماعيل[٣]، وهذه العملية تسير وفقاً للوسيلة التي يرتئيها المبدع في التعبير مع أخذ المتلقي بمستوياته المختلفة بنظر الاهتمام[٤]، وما يؤول إليه من أفق أطلق عليه النقاد (أفق التوقع) [٥] الذي يرغب بكل ما هو مقدس، وهذا ما جعل المبدع

---

(1) – ينظر: علم النص، جولياكر ستيفا: ٧٩.

(2) – نظرية النص: ٩٦، وينظر: درس السيمولوجيا، رولان بارت، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيلطو، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، ١٩٨٦: ٨٥.

(3) – ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة، دار الثقافة_ بيروت/ الطبعة الثالثة، ١٩٨١: ٣٢.

(4) – ينظر: الانتاج والتلقي، هانس روبيرت ياوس، ترجمة: رشيد بنحدو، مجلة نوافذ، عدد ١٥، ٢٠٠١ من ٦٢– ٦٦، ومستويات المتلقي هي (الضمني، الحقيقي، المفترض).

(5) – ينظر: اللغة كوسط للتجربة التأويلية هانس جورج غادامير، ترجمة: آمال أبي سليمان، مجلة العرب والفكر العالمي، ع٣، صيف ١٩٨٨م : ٣١-٣٣، وينظر: علم

حرص على الهيمنة؛ فحضوره ليس لمجرد أغناء النص بطاقاته فحسب بل كونه عالقاً بذهن المتلقي، مما ينتج عن استثماره من وظيفة مزدوجة: روحية، وفنية.

ويجب التنبيه على أنه ترد بعض العبارات المتعارف عليها بين المحدثين لا تمس بكرامة القرآن والرسول والرموز الدينية الأخرى.

وقد تجلى في الخطاب الشعري لدى حميد سعيد نسيج من الخطاب الديني، رصدناه في مستويين، هما:

١. التناص القرآني.

٢. التناص مع الكتب السماوية الأخر.

أ. المستوى الأول - التناص القرآني:

استثمر النص الشعري دلالات التشكيل المرجعي للنص القرآني بطرائق متنوعة، تارة حرفي وتارة مضموني، على أن ذلك لم يخل ببنية التشكيل الشعري؛ لأن المرجعية القرآنية (مصدر من مصادر الالهام الشعري) [1]، فتنوعت طرائق التناص لدى شعرائنا عامة ولدى شاعرنا خاصة بسبب هوية المرجعية الدينية وقابليتها الإبلاغية في تحقيق أكبر قدر من الشعرية في داخل النسيج الشعري، فضلاً عن تمظهر الأدب الحقيقي الصادق من

التأويل الأدبي حدوده ومهماته، ترجمة د. بسام بركة: ٥٩-٦٠، المجلة نفسها، العدد نفسه.

[1] – استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، منشورات الشركة العالمية للنشر والتوزيع والاعلام، الطبعة الأولى، ١٩٧٨: ٩٥.

(حذف الزمن)[١]، والمسافة ما بين المتن الديني السابق وبين المتن الشعري اللاحق، وصفة المواشجة الحقيقية ما بين كلا المتنين تنبع من الإستدعاء الناجح للمرجع السابق.

وهذا ما يلاحظه المتأمل على خطاب الشاعر؛ إذ هيمنت من صميم تجربته الشعرية الطامحة إلى التسامي في زحمة المساعي التي تبغي نسف القيم العربية والإسلامية. ولعل الذي دعاه إلى اتخاذ هذا المنحى الكمي الكبير إدراكه القصدية التي يفرزها التعبير القرآني، إذ (تشي بإمكانيات دلالية ثرّة وأبعاد تعكس الموقف المعاصر) [٢]، ويمكن تقسيم تجلي التناص القرآني في شعره على ثلاثة أنماط، هي:

أ. التناص القرآني المباشر غير المحوّر:

وهو النمط الذي يعمد فيه الشعراء المعاصرون إلى الحفاظ على الشكل البنائي (الدلالي، والتعبيري) للنص القرآني، لأن هذا النمط يتم عادة بالنقل الحرفي له، وعلى الرغم من أن هذا النمط يكاد ينفلت من دائرة التناص لينضوي في دائرة التنصيص[٣]، إلا أنه لا يخرج عن دائرة التناص بمجمله لأنه تبع لهيمنة السياق الشعري.

---

(1) – علم الاقتصاد الأدبي، فصول في رؤى كاسندرايريام، حنا عبود، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧: ٢٥.

(2) – البنيات الدالة في شعر امل دنقل، عبد السلام المساوي، منشورات اتحاد الأدباء العرب، دمشق، ١٩٩٤: ١٨٣.

(3) – ينظر: قراءات اسلوبية في الشعر الحديث: محمد عبد المطلب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٤، ١٧٧.

فعندما تزيح البنية القرآنية مساحة ما في النص الشعري، فلا غرو أنها تفقد وظيفتها السياقية القرآنية، لتدخل في علاقات جديدة من النص الجديد، لكنها لا تفقد شحنتها الدلالية السابقة كلياً[١]. بل تبقى محتفظة بدلالاتها المنبثقة من الصياغة القرآنية وتصل نسبة تردد المرجعية القرآنية (المباشرة غير المحوّرة) في خطاب الشاعر إلى أقل نسبة وهي منخفضة بالموازنة مع نسبة تردد النمطين الآخرين؛ لابتعاد الشعراء -ومنهم شاعرنا- عن المباشرة في الأخذ والتعبير. ونستطيع أن نلمس هذا النمط في مجموعاته الشعرية الأولى، لا سيما في (شواطئ لم تعرف الدفء) التي تبلورت في ظل عوامل سياسية (قومية)، ودينية (عقائدية) بعد أن دخلت الأمة (العربية، والإسلامية) صراعها مع القوى الاستعمارية التي تسعى إلى طمس هويتها، على أن الشاعر عمد في عدّة قصائد إلى تحاشي ضغوط المباشرة السياسية، والعقائدية، معتمداً على صفة العفوية في شعره[٢]. إلا أنه لم يستطع التخلّص من رفضه الجمود الذي يحيط به من كل جانب فدعا إلى تنشيط الفعل - على النحو غير مباشر- بنقد يظهر أسىً وحزناً على الوضع الجامد[٣]:

(1) - ينظر: القرآنية في شعر الرواد في العراق، احسان محمد جواد حاجم، رسالة ماجستير مطبوعة بالكومبيوتر، كلية الآدب، جامعة القادسية، ٢٠٠٠: ٢٢.

(2) - ينظر: (إيقاع بابلي قراءة في شعر حميد سعيد)، عزيز السيد جاسم، دار الشروق _القاهرة_ ط١، ١٩٨٠: ٢٨.

(3) - ينظر: المصدر نفسه: ١٨.

فأغرسوا في سباخ أقاصيه

... شوكاً... صبارا

جرّروه مضاعاً على الطرقات وغَلّوا يديهْ

ما تهاوى جليدٌ وصوتي يشدّ ويقرع عُهَر الجذوز

صحتُ.. بُحّتْ دمائي.. أبيني وبينكم قام سور؟

وتداعى انفتاح الحناجر صمتاً

ما حملتْ وجوهَ النبيين صوتاً

ومواسم حبي تصيح:

كذّبت قلبكم قوم نوح

وسيوفُ الخيانة ناشت جبين الحسين[1].

إذ استضاف الشاعر في نصّه قوله تعالى: ﴿كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ﴾[2]، بتحوير يسير، ليؤكد الصلة القائمة بين حال النبي في مقامه بين قومه، وحال الشاعر الذي غدا هو الآخر غريباً بين الظلال المرّة، يعاني الضياع في طرقات لا يعي كنهها، وهنا يصبح صوت الشاعر المدوي بمنزلة صوت النبي في قومه، فكلاهما ضمير صادح بصوت الثورة، وبذا يتوحد موقف الشاعر وسلسلة التداعيات التي استحضرها ذهنه (تكذيب قوم نوح نبيهم)،

---

(1) – ديوان حميد سعيد، الجزء الأول، مطبعة الأديب البغدادية، طبعة أولى، ١٩٨٤: ٤٤–٤٥.

(2) – سورة القمر: من الآية ٩.

الآيتان: ﴿ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك﴾[1]، ﴿وقالت اليهود يد الله مغلولة﴾[2]، (وسيوف الخيانة التي ناشت جبين الحسين) وتبرز في هذا المجال أهمية استضافة الآية القرآنية كونها محوراً لتلك التداعيات التي تستشرف مواقف (إنسانية، وغير إنسانية) متقاربة من حيث المضمون؛ إذ أفرزت الآية الكريمة دلالة تأكيد العار الذي لحق الأمم، ويلحقهم في الوقت الراهن:

وورثنا التعرّي عارا

فالغلالات من كل عصر تشد تراث العباره

والذين يذبّون عن شرف الطين...

كلٌ يعيشُ انهياره

تتباعد أبعادُنا في هجير العطاء..

....

ذللوا جبهة الحرف إنّ المسار

لغة القادمين

يا شموخ التطلّع زرحبّنا كلّ حينٍ

فجهنمُ معبرُنا لليقين..

---

(1) – سورة الإسراء: من الآية ٢٩.

(2) – سورة المائدة: من الآية ٦٤.

لم يزل صوتها البكر.. هل من مزيد؟؟[1].

وهنا يتحقق التيبس والعقم اللذان أصابا عالم الشاعر، وهذا ما يدعونا إلى استحضار البنية القرآنية ﴿هَلْ مِن مَّزِيدٍ﴾[٢]، كما هي من دون تحوير. إنها صورة إستجابة للنص القرآني، فجهنم تعني - هنا- الثورة. لكن الاختلاف هنا اختلاف دلالي، فالسقوط في جهنم؛ لتطهرهم من الذنوب والخطايا، والموت هنا، من أجل الحرية فالثورة هنا تعادل جهنم، فجهنم تنادي المذنبين، والثورة تنادي الثوار. أراد بها الشاعر التعبير عن مكامن النفس الموغلة في يأس قاتم.

وقد تأتي البنية القرآنية (غير المحوّرة) في سياق مغاير للسياق القرآني، لكنها ترفد السياق الشعري (اللاحق) بفاعلية ملحوظة كما الحال في قوله:

صدري جسدٌ للوهم، تَقتمّصُ اسمَ الصدر الدامي

واريت العطش المقرور... رأيتك أرثا

* * *

في الأمسية الأخرى..

زلزلت الأرض

---

(1) – ديوان حميد سعيد: ٤٥-٤٦.

(2) – سورة ق : من الآية ٣٠.

وعاد النهر يشقّ طريقاً[1].

إذ استثمر الشاعر البنية القرآنية المبنية للمفعول المتمثلة بقوله تعالى: ﴿إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا﴾[2] ، في نصه الشعري لكنه فجّر بها طاقة تعبيرية جديدة، فبعد أن كانت زلزلة الأرض هي صورة لتحقق يوم القيامة أو الفناء لدنيوي، في السياق القرآني، أصبحت منبعاً لانبثاق النهر (الحياة)،أو لصديق الوحيد الذي يلجأ إلى كنفه الشاعر بعد أن توارى الأصحاب لمهزومون ويبقى الشيء الذي نلحظه أن الشاعر قد استهوته فاعلية البنى لقرآنية فعمد إلى الإتكاء عليها في بناء نصه الشعري في كثير من الأحيان. وقد أشار نفسه إلى هذه الخصيصة مؤكداً شغفه بالقرآن واستماعه اليومي إليه مما أدى حضوره المستمر في بنيته الذهنية والنصية بوصفه لبنة رئيسة من لبناتها[3] ، إلا أننا لاحظنا قلة استعماله الأسلوب المباشر غير لمحوّر؛ لأنه يريد أن يبتعد عن التقرير المباشر للنصوص القديمة وينحو حو استعمالها محورة وغير مباشرة من أجل تحقيق الغرابة أولاً، وهي تشير لنا ثانياً إلى قلة اهتمامه بالبنية اللفظية القرآنية وانحيازه إلى البنى

---

[1] – ديوانه: ١٨٩، وللاستزادة من هذا النمط، ينظر: المصدر نفسه: ١٠٣.

[2] – سورة الزلزلة: من الآية ١.

[3] – ينظر: لقاء الشعر، حميد سعيد شاعر طفولة الماء، لقاء اجرته هالة البدري، مجلة (الشعر) المصرية، ع٥٢ سنة (١٢) اكتوبر ١٩٨٨: ٣٦، وللاستزادة من هذا الشأن ينظر: مع حميد سعيد، حوار: خيرة الشيباني، مجلة (الشعر) تونس، ع٣، ١٩٨٦: ٦٥، وينظر في الصميم من ندوة الشاعر والتجربة: المطلوب كثير من الجد كثير من الموضوعية، حميد سعيد، مجلة (آفاق عربية) ع٨، آب ١٩٨٥: ١١٤-١١٥.

الدلالية بشكل أكبر، وهذا ما يؤشر لنا ثقافة واعية مبتعدة عن التنصيص نحو الفهم وتناول الدلالات كثيراً.

ب- التناص القرآني المباشر المحوّر:

وهو نمط من أنماط تعامل الشعراء المعاصرين مع البنية (التعبيرية / المضمونية) القرآنية، يعمد المبدع فيه إلى استدعاء البنية القرآنية واستضافتها في خطابة الشعري، ومزجها به عن طريق العملية التحويرية للنص القرآني لفظاً ودلالةً، حذفاً وتوليداً، تكثيفاً وتوسيعاً[1].

ومن هنا تبرز أهمية المبدع في تمثّل البنية القرآنية ومن ثم تحويلها في نصه الشعري، وهذه العملية تجري في إطار الاختيارات اللغوية التي (يستحضرها) من مرجعياته المخزونة في ذهنه بهدف بناء لغته الشعرية الخاصة فـ(اللغة – إذن– ليست مجموعة من القوانين المطلقة، خاصة عند تحويلها من الإيصالية الخالصة إلى الأدبية الخالصة، وإنما في مجموعة الاختيارات الحرّة، يتحرك فيها وبها المبدع، بحيث يكون اختياره موافقاً لتجربته، ومساعداً في الكشف عنها بالنظر في بعدين: الأول: يتمثل في توجه الذهن إلى الواقع، والثاني: يتمثل في رد الواقع إلى الذهن. وفهم الخطاب يتوقف على الإدراك الجيد لهذه الحركة التحولية المزدوجة) [2].

---

(1) – ينظر: القرآنية في شعر الروّاد، احسان محمد جواد حاجم: ٣٠.

(2) – البلاغة العربية، قراءة أخرى: د. محمد عبد المطلب، الشركة العالمية للنشر – لوجمان – ط١، ١٩٩٧: ١١١. وقد عد جيني علاقة التحويل ضمن الانماط الثلاثة التي تمثل التناص في الأثر الأدبي، وعرفها بكونها تحويل معنى قائم أو شكل متوفر والذهاب

على الرغم من أن المادة القرآنية المقتبسة تنفصل عن سياقاتها لتقيم سياقات جديدة متعددة لا تحدها حدود[١] ، إلاّ أن المرجعية القرآنية تبقى حافظة على هيمنتها السياقية في كثير من الأحيان.

أتسم خطاب حميد سعيد بهيمنة النمط المباشر المحوّر، إذ بلغت نسبة لتردد لهذا النمط أعلى نسبة بالمازنة من النمطين الآخرين. ولم يأت ورود هذا النمط في مستواه الكمّي على حساب المستوى الفني، بل يلحظ المتأمل لسمة الفنية (التقنية) التي سبغت معظم مفرداته، فكانت النصوص الشعرية لمقتبسة تدور في فلك ما دعته جوليا كرستيفا بالتعديلات المجراة على لمجال السياقي، إذ يتم على سطح النص تآلفات بنائية، أو نحوية، أو حوية، أو اتفاقية تمهد لانسياق دلالي[٢].

من بين تلك التعديلات التي أجراها الشاعر على بنية النص السابق، ما جده في قصيدة (صلاة لحزيران.. الذي يأتي بوجهه الآخر) إلا أن هذه التعديلات التي أجراها الشاعر على بنية النص الشعري، لا تتناقض من حيث المحتوى الدلالي لقدسية النص القرآني، بقدر ما تتآلف؛ لكي يؤطر النص الشعري بلاغياً، ويمنحه بعداً غائباً لتأكيد قصدية الشاعر إذ يقول:

بعا أبعد، أدونيس منتحلاً (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التناص)، كاظم جهادن ط٣، ١٩٩٣: ٣٨.

[1] – التناص في معارضات البارودي، تركي المغيض، ابحاث اليرموك، (سلسلة الآداب واللغويات)، مج٩، ع٢، ١٩٩١: ١١٧.

[2] – ينظر: ادونيس منتحلاً (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التناص)، كاظم جهاد: ٥٣.

أغنيةٌ أخرى وترتدي العصوُر لغةَ السؤال

إذْ تسقطُ عند منحنى الحقيقةِ المرّة

يستفيقُ آخر الرجال

فالعظامُ تكتسي وأعين المسافرين كحّلتها

غضبةُ المآل[١]

فالصياغة الشعرية في السطر الشعري الرابع تتناص مع قوله تعالى: ﴿فَكَسَوْنَا الْعِظَامَ لَحْماً﴾[٢] ، لكن الشاعر عمد إلى تحوير البنية السطحية من خلال آلية التقديم والتأخير، والحذف، فعمد إلى حذف المفعول به (لحماً) ولجأ إلى تحويل وظيفة (العظام) من المفعوليه إلى الفاعلية ليعبر بهاتين الآليتين عن الحركة التي اجتاحت عوالم نصه الشعري، الذي سادته دلالة الانبعاث بعد نكسة حزيران ١٩٦٧، هذا الحدث الذي أحدث في نفس الشاعر وفكره أزمة كبيرة، شأنه في ذلك الشأن سواه من شعراء الطليعة، لكنّه لم ينتكس إذ زودته الرؤية القومية بنظر حاد إلى الواقع العقيم[٣].

وعلى الرغم من أن البنية القرآنية جاءت على نحو مستتر، إلاّ أنها أسهمت في صيرورة الدلالة العامة للنص، وعبّرت عن مكنونها الجوهري فصورة اكتساء العظام هي أصدق صورة لانبعاث الإنسان (الفارس) الذي تترقبه الآمال.

---

(1) – ديوانه: ٨٢، وقد استخدم نفس التقنية في ديوانه: ١٠٤-١١٢-٩٢.

(2) – سورة المؤمنون: من الآية ١٤.

(3) – ينظر: إيقاع بابلي (قراءة في شعر حميد سعيد) عزيز السيد جاسم: ٢٩.

وقد تقترب الصياغة الشعرية عند الشاعر من الصياغة القرآنية إلى حد التماثل بينهما، على نحو يوحي باندماج البنية العميقة مع البنية السطحية للنص وهو مسار أطلق عليه الدكتور محمد عبد المطلب (الامتصاص الشكلي والوظيفي)[1]، كما الحال في قوله:

زادي ومتاعي في مدن الليل.. نيوب طينيه

من يدخلني مدخل صدق ونيوب الطين

ترف على جسدي رايه[2]

ففي النص المتقطع امتصاص لقوله:﴿وَقُلْ رَبِّ أَدْخِلْنِي مُدْخَلَ صِدْقٍ وَأَخْرِجْنِي مُخْرَجَ صِدْقٍ وَاجْعَلْ لِي مِنْ لَدُنْكَ سُلْطَانًا نَصِيرًا﴾[3]، وعلى الرغم من تحويل أسلوب الدعاء الوارد في النص القرآني إلى أسلوب استفهامي في النص الشعري، إلا أن النص يدور في حلقة القبول للنص السابق وهو ما أطلق عليه الدكتور محمد بنيس الامتصاص (وهو القانون الذي ينطلق أساساً من الإقرار بأهمية هذا النص، وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحويل، لا ينفيان الأصل، بل

---

(1) – ينظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، محمد عبد المطلب: ١٦٦.

(2) – ديوانه: (١٩١)، وقد استخدم الشاعر نفس التقنية في الديوان ٣٥، ٦٠، ٨٢، ٩٢، ١١٤، ١٩٢، وطفولة الماء: حميد سعيد، مطبعة الأديب البغدادي، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٥، ٥٨، وبإتجاه أفق أوسع: حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٢: ١٢، ومملكة عبدالله، حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٧: ١٢، ، وينظر: وردة الكتابة (قصيدة) حميد سعيد، مجلة الأقلام، ع٢، نيسان ٢٠٠٠: ٦٠ .

(3) – سورة الإسراء: من الآية: (٨٠).

يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجديد)[1]، إذ تجلت في كثير من الشاعر النصوص الشعرية المستضيفة للبنى القرآنية سمة الامتصاص، ولا سيما نصوصه التي عبرت عن القضايا الجوهرية، القومية والإسلامية وتعد فلسطين من أهم القضايا التي استأثرت بالاستضاءة من المعين القرآني كقوله في (عودة إلى مرفأ البداية):

لعل فلسطينَ واحدة من بنات الحُسين

يرتدينَ اعترافاً...

وعلى وجه أمي انسحاقُ المآذن

ويُراوحنَ بين اعتناق أبي عفة الحزن

والانحباس المحيطِ براية صمتي

فأنا أعرف الشمر مَزَّق من شَرَه رايةً للحسين

وأنا الحُرُّ عادَ إلى جنة عرضها الأرض والسماء

بعد أن منعَ الركبَ وِرْدَ الفرات

كلُّ شيءٍ يساورهُ طبعهُ

الموازين خفت

---

(1) – ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: محمد بنيس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥: ٢٥٣ .

الموازين.. ثقلت[1]

يهيمن على النص جو القداسة المنبثقة من صور الإستجابة للمتن لقرآني والتأريخي في الوقت نفسه، إذ يتآلفان في رفد المساحة الشكلية المضمونية للنص، لكن المرجعية القرآنية (المباشرة المحورة) تشكل حيزاً ا أهمية كبيرة في النص، إذ أفرزت دلالات إيحائية تعج بالحركة الفاعلة لمنبثقة عن الثنائيات المتضادة التي تمثل القرآنية جزءاً كبيراً منها وهي الماضي، والحاضر)، (موقف الشمر، وموقف الحر).

إن سياق النص يقوم بتزويد هذه الإشارة التأريخية لما تثيره من نقد، نحن لا نستطيع أن نفهم جوهر التأريخ وثقله من دون أن نحسب للحدث لتأريخي حساباً دقيقاً في داخل العمل الأدبي فالتأريخ بوصفه تجربة إنسانية ه القدرة على التعاضد والتماثل والتشابه مع التجارب الأخرى، ففلسطين احدة من بنات الحسين لتأكيد دلالة التشرد والألم والاضطهاد (الانحباس لمحيط بصمت الشاعر، والجنة المتمثلة بعرض السماء والأرض) (الموازين التي خفت، والموازين التي ثقلت) وقد مثل القرآن المرجع على لمستويين البنائي والموضوعي، فعودة الحر إلى جنة عرضها الأرض السماء تحيلنا مباشرة إلى قوله تعالى: ﴿وَسَارِعُوا إِلَى مَغْفِرَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَوَاتُ وَالْأَرْضُ أُعِدَّتْ لِلْمُتَّقِينَ﴾[2]، والعبارتان (الموازين خفت/ الموازين

---

[1] – ديوانه: ١٧٣ – ١٧٤ .

[2] – سورة آل عمران، الآية: (١٣٣).

ثقلت) تحيلنا إلى قوله تعالى:﴿فَأَمَّا مَنْ ثَقُلَتْ مَوَازِينُهُ * فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَاضِيَةٍ * وَأَمَّا مَنْ خَفَّتْ مَوَازِينُهُ * فَأُمُّهُ هَاوِيَةٌ﴾ (١).

وعلى الرغم من التحوير اليسير في البنية السطحية إلا أن صفة المماثلة والمشابهة بين الصياغة القرآنية والشاعرية ماثلة للعيان، والقصيدة بمجملها تعبر عن موقف التزامي من قضية معينة، ففلسطين واحدة من بنات الحسين الشهيد (وهل هناك قضية مثل القضية الفلسطينية يتحد فيها الموقف العربي، والموقف الإسلامي، والموقف الإنسان العادل في جبهة واحدة دفاعاً عن حق الشعب الفلسطيني في العودة إلى أرضه، وتقرير مصيره بنفسه)(٢) فضلاً عن ذلك فإن فلسطين تمثل الجنة غير المحدودة والمعدة للمتقين.

وقد شاعت في خطاب الشاعر الشعري آليات أخرى في استضافة النص القرآني، ولكنها لا تدور في حلقة القبول للنص السابق، بل تنضوي تحت ما يسمى بـ(الحوار) الذي يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه، إذ لا مجال لتقديس النصوص السابقة؛ فالشاعر لا يتأمل هذا النص وإنما يغيره(٣).

---

(1) – سورة القارعة، الآية: (٦–٨).

(2) – إيقاع بابلي: عزيز السيد جاسم: ٤٠ .

(3) – ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: محمد ونيس: ٢٥٣ .

ومن تلك الآليات، آلية الإضمار أو القطع التي يمارس فيها (الاقتباس لمبتور أو إنقاص الكلام على نحو يحدث صرفاً للنص عن وجهته الأصلية يمنحه وجهة أخرى لم يكن القارئ ليتوقعها)[1]، يقول:

يقتلونك يا وجهنا العربي

ينامون في ساحة القتل،

متكئين على سرر من عظامك

في الغرف الملكية[2]

إذ أجرى الشاعر حواراً مع قوله تعالى:﴿عَلَىٰ سُرُرٍ مَّوْضُونَةٍ * مُّتَّكِئِينَ عَلَيْهَا مُتَقَابِلِينَ﴾[3]، ومن قراءة البنية السطحية للنص تتضح صورة التباين بين لنص السابق (المتعلق به) والنص اللاحق (المتعلق) المفرزة من الائتلاف بين الآليات التناصية التي أحدثت إنزياحاً في أفق توقع المتلقي، إذ لم يقتصر الأمر على آلية القطع والإضمار حسب، بل اشتركت آليات أخرى كالتقديم والتأخير وقلب الوضع الدرامي التي تعني أن (يحل الكاتب السلب محل الإنجاب، والعكس لاقي تناظر آلي بل على نحو كفيل بإحلال مراتبية محل أخرى)[4].

---

(1) – أدونيس منتحلاً: كاظم جهاد: ٥٤ .

(2) – ديوانه: ٢٧٧-٢٧٨، وللاستزادة ينظر: مملكة عبدالله: حميد سعيد: ١٠٤ .

(3) – سورة الواقعة، الآية: (١٥-١٦).

(4) – ادونيس منتحلاً: ٥٦ .

وفي النص الشعري تبرز المفارقة بين النسق الدلالي القرآني الذي يتضمن الصيغة الوصفية لموقف أصحاب الجنة وبين النسق الدلالي الشعري الذي تحفه دلالة التوجع والألم من الواقع العربي المر، ولا نعجب من هذا النمط في طريقة تعامل الشاعر مع النص القرآني، ولاسيما إذا علمنا أن (حميد سعيد تخلص في - قراءة ثامنة- من التجريبية التي برزت في قصائده الأولى.. حتى بانت شخصيته السابقة)[1]، وكثيراً ما تحمل قصائد مجموعة (قراءة ثامنة) دلالات وجدانية يتضافر فيها الوعي الذاتي والجماعي، وتصبح كتابة النص عنده بما تنطوي عليه من رؤى، وأشواق، وعذابات هي المشاكسة في المراودات الشعرية التي تنضرّي وتحضر، ثم ما تلبث أن تستكين لتشكل مفاهيم الإنساق التي تبنيها الذاكرة مزودة بكشوف الرؤيا[2].

وقد تأتي البنية القرآنية في البنية الشعرية على نحو الامتزاج، إذ يمزج الشاعر بين آيتين أو أكثر في مكان واحد في بنية النص الشعري بغية الوصول إلى الحد الأقصى من التوتر في المجال الدلالي، ولا يكاد يخرج هذا النمط عن المثال السابق من حيث الطريقة الإنتاجية التي تتم على وفق آليتي القطع وقلب الوضع الدرامي:

هذا رجل

---

(1) - قراءة في شعر حميد سعيد، د.عبد المقصود عبدالكريم، مجلة (المجلة) لندن، ع٣٢٨، آيار ١٩٨٦: ٥٢ .

(2) - ينظر: حضور الإبداع، سيرة ذاتية لقصائد الشاعر حميد سعيد، د.محمود جابر عباس، جريدة (الجمهورية) العراقية، ع٧٤٦٠، شباط ١٩٩٠، ٧ .

ظل يقاتل من أجل مدينتنا

حتى فتح الله عليه...

وهذا النائم بين الوردة والوردة

الطالع من غصن الزيتون

صديقي والآتي في الطلع... رفيقي

يا أيتها النفس الأمارة بالحب... أفيقي

إنك في عليين الأحباب[١]

إذ مزج الشاعر بين آيتين مختلفتين في مضمونيهما، أولاهما قوله تعالى:﴿يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ * ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَرْضِيَّةً﴾[٢]، والأخرى في قوله تعالى:﴿إن النفس لإمارة بالسوء إلا ما رحم ربي﴾[٣].

فالشاعر يمزج الآيتين ويحاورهما، بتغيير مسار الخطاب القرآني نحو السياق الشعري وبناء جسور دلالية جديدة معه، تأسيساً على أن (الذات تنتج الدلالة النصية انطلاقاً من (خلفية نصية) تم تشكيلها من خلال التفاعل مع نصوص سابقة في مراحل متعددة، هذه الخلفية النصية يمكننا بـ(النص) القابع في دواخل كل منا، وهو عند البعض وعند آخرين متحول.. لكن هذه (الخلفية النصية) تطفو على سطح النص من خلال رغبة الكاتب أو عدمها،

---

(1) – طفولة الماء: حميد سعيد: ٨٥- ٨٦ .

(2) – سورة الفجر، الآية: (٢٧).

(3) – سورة يوسف، الآية: (٥٣).

لكنها تطفو، وتتجلى على شكل (بنيات نصية) يستوعبها النص، ويوظفها في سعيه إلى إنتاج الدلالة، إنها تبرز لتعزيز ما يرمي إليه الكاتب؛ إما عن طريق معارضته إياها، أو نقده لها أو استلهامها)[1].

وقد مثل السياق العام للنص الشعري صورة كلية لرؤيا الشهيد في العالم الآخر؛ ولهذا كان مناط الامتزاج هو النفس التي دخلت عالم الجنان، وهنا تكمن آلية الاختزال أو التكثيف، إذ عمد الشاعر إلى الإفادة من الخطاب القرآني الموجه إلى النفس المطمئنة بالشهادة وحوله إلى خطاب موجه إلى النفس الأمّارة (بالحب) واستبدال الإفاقة بالرجوع، ومن هنا تتضح العلاقة بين النص السابق واللاحق على نحو التماثل أو المشاركة.

وفي موضع آخر تبتعد البنية القرآنية عن وظيفتها السياقية الأولى – بشكل أو بآخر – لتدخل في علاقة جدلية مع الآخر:

الرماد المدثر... كان فتى جميلاً

أغوته عاصفة

وانتبذت به غرفة قصية

أعطته وردة الدمار

واحترق الفتى.. وغابت العاصفة

رماد... وياسمينه خائفة

---

[1] – انفتاح النص القرآني، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٩: ٣٣ .

تسللت إليه..

حاولت أن تنام بين يديه..

غنت له... بكت.

****

الرماد الغافي...

تراوده كل ليلة عن نفسها

امرأة

وفي كل شتاء تمر به العاصفة

وتبعد عن صمته الياسمينة الخائفة[1]

يتألف النص المقتطع من مقطعين، يشير السطر الثالث من المقطع الأول إلى قوله تعالى: ﴿فَحَمَلَتْهُ فَانتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا﴾[2]، ويشير السطر الأول والثاني والثالث من المقطع الثاني إلى قوله تعالى: ﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ﴾[3]، والنص الشعري في كلا المقطعين على الرغم من تشربه النص القرآني، إلا أنه حاول تغييب المرجعية القرآنية إلى حد الانفصال التام بين سياقها الأول، وسياقها الآخر، ولكنها لم تفقد كل ما كانت

---

(1) – بإتجاه أفق أوسع، حميد سعيد: (٢١-٢٢).

(2) – سورة مريم، الآية: (٢٢).

(3) – سورة يوسف، الآية: (٢٣).

تحمله من معانٍ حتى لو أراد المبدع لها ذلك بل ظلت محتفظة بشيء من ظلال سياقاتها السابقة لترفد النص الجديد بالصيرورة وتمنحه قدراً من الأصالة وتنظمه في الخطاب الذي ينتمي إليه.

فالمناخ القرآني بقي مهيمناً على المتن الحكائي الذي يروي قصة الرماد، وهو هذا الفتى الجميل في المقطع الأول/ المدثر الذي لم يسلم من فعل الإغواء والمراودة كما هي الحال مع النبي يوسف (ﷺ)، وفي النص يستمد الشاعر من آية أخرى نصف قصة مخاض مريم (ﷺ) وانتباذها مكاناً قصياً ليحولها إلى نصه ويستبدل مكاناً بـــ(غرفة)؛ ليعبر من خلالها عن الانغلاق والانزواء، وفي الحقيقة أن النص المقتطع يدور في حلقة الرؤيا التي ترسم عالمها بالاتكاء على المرجعية القرآنية، لكنه لا يتحمل التأويل بإتجاه مسار واحد، فهو كبقية نصوص مجموعته (بإتجاه أفق أوسع) التي تنضح بالبنى المتغيرة (المتجددة)، والدلالات العميقة إذ (يتبع حميد سعيد استراتيجيات تصنع المضامين التي يروم طرحها وراء سطح شفيف من معنى ظاهر غير مقصود، وذلك باتباع سنن وأساليب في الصياغة اللغوية تتنوع من قصيدة لأخرى، بهدف مضاعفة الكفاءة الدلالية وبلورة سمته الفنية، وإذ يلجأ حميد سعيد إلى هذا الإجراء.. فيقصد الخروج من دائرة المألوف أو المتبع)[1].

وربما استثمر شاعرنا الآيات القرآنية المباشرة المحورة اعتماداً على آلية التوليد التي تعني أن النص اللاحق يستولد النص السابق معنى إضافياً

---

[1] – حميد سعيد، فنية الخطاب ووعي المغايرة، معين جعفر محمد، جريدة (القادسية) العراقية، ع ٥٤٦٠، ٢٣ آذار، ١٩٩٨م، ٦ .

يتحرك من خلاله[١]، وقد وسم جيني هذه الآلية بالتضخيم أو التوسيع يحددها بالتحويل الذي يقوم به الكاتب، حينما يحول النص بأن ينمي فيه في الإتجاه الذي يريد عناصر دلالية أو مسارد شكلية يراها هو فيه[٢] ونلحظ هذه الآلية في قصيدة (القرنفل) إذ يقول:

صوته وصداه

ثاني اثنين كان الصباح...

يقول لصاحبه

إن شمساً شتائية في الجوار

فتعال نريها الطريق إلى النهر

ندخلها في طقوس تعاليمه

ونواصل ما بيننا من حوار[٣]

يتداخل النص الشعري مع النص القرآني:﴿ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لَا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا فَأَنْزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ﴾ [٤] وفق آلية التوليد التي تقوم على إضافة معنى جديد من خلال تغيير المواقع بين النص السابق واللاحق، بغية إنتاج نص ينسجم والقصدية الجديدة، فإذا كان النص القرآني يدعو إلى

---

(1) – ينظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: ١٦٩ .

(2) – ينظر: أدونيس منتحلا: ٥٤ .

(3) – بإتجاه أفق أوسع: ١١١ – ١١٢.

(4) – سورة التوبة، الآية: (٤٠).

المشاركة بين الرسول (ﷺ) وأبي بكر في مواجهة خطر ما والدعوة إلى التفاؤل، فإن النص الجديد امتص كل الأوليات الأساسية لدعوة المشاركة، من خلال (صوته وصداه) و(ثاني اثنين كان الصباح يقول لصاحبه) وأن كانت فعلاً هي دعوة إلى المشاركة وتقسيم الهمّ والحزن لتحقيق المشاركة الوجدانية كما هو عهد العرب في الوقوف على الإطلال؛ لكنّ النص حقق مفارقة بإتجاه مغاير للإتجاه الأول سواء كان للنص القرآني أو لعادات العرب في الوقوف على الطلل ودعوة الصديق لمشاركة حزنه، فالنص يتجه إلى الذات وحدها وكأن من يشد أزره هو صداه وبذلك فإنه يلغي وجود صاحبه من أجل تمجيد وتخليد ذاته إزاء حزن ما، وربما يتداخل فعلاً مع المتنبي:

ودع كل صوت غير صوتي فإنني أنا الصائح المحكي والآخر الصدى[1]

ج- التناص القرآني غير المباشر المحور:

يتحدد هذا النمط باتكاء النص الشعري على النص القرآني على نحو لا يميل إلى المحافظة على البنية التعبيرية القرآنية، إذ يذوب النص القرآني في النص الشعري وربما تضيع المعالم الشكلية (اللفظية) للنص السابق، ويتم إخضاعها إلى النسق الشعري الجديد، وهذا ما يسبب – أحياناً – صعوبة في فرز المرجعية القرآنية.

---

[1] – ديوان أبي الطيب المتنبي – شرح أبي البقاء العكبري، المسمى بالتبيان لشرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، لبنان، بيروت، (د.ط) المجلد الثاني، الجزء الثالث، ١٩٧٨م: ٩.

وقد عمد الشاعر إلى هذا النمط على نحو واسع إذ بلغت نسبة تردده في خطابه الشعري نسبة متوسطة وبذا تأتي بالمرتبة الثانية لنمط التناص القرآني المباشر المحور، وقد يتم هذا النمط بآلية الاقتباس وتتضح هذه الآلية في كثير من نصوصه الشعرية التي يتجلى فيها اقتباس المفردات القرآنية أو التي صارت ضمن مفردات المعجم القرآني كما في قصيدته الموسومة بـ(القارعة) إذ يقول فيها:

نحلة ضائعة

تبعته إلى غابة واسعة

حين أدخلها في شمائله... كانت القارعة[1]

إذ اقتبس الشاعر المفردة التي اختص بها المعجم القرآني (القارعة)[2]، ذات الدلالة الشمولية لسورة القارعة محققاً بالمفردة توليد نص جديد وأن لم يدل السياق عليها، لكن مجيئها في نهاية السطر الشعري قافية له يدل على أن الشاعر أعجب بها فاصلة قرآنية فنقلها إلى نصه الشعري بتحويل مفردة القارعة التي تدل على نهاية الحياة إلى فتح آفاق لحياة جديدة؛ إذ نجد النص يبدأ بمؤشرات الرفض (أغضب، مضى طائراً، رافضاً أن يكون) الدالة على تعسف اليعسوب من هذا الواقع لتلتقي ببؤرة التحول (القارعة) إلى واقع ثان أكثر حيوية ونشاطاً، وإن كان فضاء النص الأول أوسع مما يتحدد بمملكة

---

(1) – مملكة عبدالله: ٧٤، ١٢ وللاستزادة من هذا الشأن، ينظر: ديوانه: ٥٥، ٦٢، ١١٩، ٢٤٢، ٢٩٦، إذ أقتبس فيها مفردات قرآنية أخرى مثل (النشور، سقر، جهنم..)

(2) – سورة القارعة، الآية: (١–٣).

النحل إلا أن الشاعر عمد إلى ذلك؛ ليشحن النص بشحنات إضافية ليبعده عن المعنى السطحي إلى معنى أعمق يتمثل بالواقع.

وقد تندمج آليتا (الاقتباس، والإشارة أو الإيماء) في شعر الشاعر؛ ليشكلا سمة سائدة في معظم نصوصه الشعرية ولاسيما التي تنحو منحى التزامياً، إذ يعبر بها عن تجاربه الذاتية التي تندمج بالرؤيا الشمولية التي تنظر إلى القضايا القومية والإسلامية من أفق واسع، يُعنى بصغار الأشياء وكبارها، وهنا تكمن فلسفة الإبداع التي تقع على عاتق البنية التعبيرية التي يبثها الشاعر بوصفه منتجاً لحركة الرؤيا، ويرى الدكتور علي جعفر العلاق أن استخدام الشاعر (تكنيك) الإشارة أو التلميح القرآني، يؤكد متانة الآصرة التي تشده إلى تراث الأمة وإبداعها الروحي[1].

وفي عد الدكتور العلاق القرآن الكريم من التراث تسامح؛ لأنه بنية مستقلة عنه، فهو نص إلهي حاضر في كل زمان حضوره إبان تلاوته الأولى على إسماع المؤمنين.

وفي الحقيقة أن الشاعر لم يكن بحاجة إلى إثبات الآصرة التي تشده إلى تراث الأمة بل إن المضامين المعاصرة هي التي تختار الأشكال التي تكتسبها.

---

(1) – ينظر: ديوانه (المقدمة): ٦، وللاستزادة ينظر: الحاضر والماضي في تفاعل حي: د.علي جعفر العلاق جريدة (الأنوار) اللبنانية، ع١٩، كانون الثاني، ١٩٨٥، ومجموعة كاملة لحميد سعيد (إشارة أو تلميح من التراث)، ياسين رفاعية، جريدة (النهار) اللبنانية، ع١٧، كانون الثاني، ١٩٨٥م: ٦ .

من هنا كانت الحاجة إلى البنية التعبيرية القرآنية نابعة من صميم التجربة الإبداعية، فضلاً عما تمثله من إرضاء لأفق التوقع، يقول الشاعر:

وخرجنا معاً.. أنه حلم:

أيها الناس:

من مات مات... ومن لم يمت فليكن معنا..

إننا راحلون إلى جنة عرضها الوطن العربي...

فمن لم يمت فليكن معنا

أننا راحلون إلى وطن الحور.. والعسل... اللبن.. الظل[(١)]

يحيل النص الشعري إلى المرجعية القرآنية، على نحو غير مباشر، إذ تذوب البنية القرآنية في النص الشعري لتندمج وبنيته الشكلية، فالسطر الرابع يناسب قوله تعالى:﴿وَسَارِعُوا إِلَى مَغْفِرَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَوَاتُ وَالْأَرْضُ أُعِدَّتْ لِلْمُتَّقِينَ﴾[(٢)]، أما العلامات المشيرة (الحور، العسل، اللبن، الظل) فهي دوال اقتبسها الشاعر من عدة آيات قرآنية[(٣)]، إذ حملت تلك الدوال

---

(1) – ديوانه: ٤١٠ – ٤١١ .

(2) – سورة آل عمران، الآية: (١٢٣).

(3) – سور الدخان، الآية: (٥٤)، الرحمن: الآية (٧٢)، السطور من الآية (٢٠)، الواقعة، من الآية: ٢٢، محمد: من الآية (١٥)، الفرقان: من الآية (٤٥)، القصص، من الآية: ٢٤، فاطر من الآية: ٢١، الواقعة من الآية (٤٣)، المرسلات من الآية: ٣٠.

خصيصتها القرآنية من السياق الشعري الذي يحكي الرحلة إلى عالم الجنة التي عرضها (السماوات والأرض) في السياق القرآني، وعرضها (الوطن العربي) في السياق الشعري.

وفي النص الشعري تكمن الرؤيا المنبثقة من الأمل الذي يغلي في نفس الشاعر، وشاعرنا (كان في حزنه مشدود الرأس إلى الأمل، إلى الشمس المشرقة)[1]، إذ يتحول الفضاء المكاني (غير المحدود) (السماء والأرض) إلى فضاء مكاني محدود (الوطن العربي)، وبذا يتناغم عالم الحلم وعالم الواقع لينسجما رؤيا في مستقبلية تعالج الواقع العربي، وتبرز هنا فاعلية النص القرآني في رفد مجال الرؤيا أو (الحلم) من طريق الفضاءات المكانية التي اختص بوصفها القرآن وكانت منبعاً ثراً امتاح منه الشاعر في صياغة حلمه، فالحلم (وما يتمخض عنه من قدرات استشراقية تضفي على الفضاء الشعري المعد للخلق هيبة إبداعية، وتحرك فيه مواطن استشارة خاصة تنقل الفعل فيه إلى أعلى طبقات الإبداع البشري، إذ أن نصاً شعرياً يخلو من الحلم ما هو إلا عمل (سيري) ناقص)[2].

إن المتابع لشعر الشاعر يشهد التلازم الحاصل بين نمط التناص القرآني غير المباشر المحور والرؤيا التي يحتدم فيها الصراع، وهنا لا بد أن يلجأ الشاعر إلى نبرة العراف أو المتنبئ في إنتاج خطابه الذي تشرب قضيته

---

(1) – إيقاع بابلي: ٢١ .

(2) – المتخيل الشعري (أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث): د.محمد صابر عبيد، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠: ٣٢ .

موقفه، وصار داعية لهما ولم تكن النبرة على غرار ما نعرفه من شعراء لسياسة وناظمي الشعارات الذين كانوا أبواقاً فحسب، بل جاءت رؤية صياغة وزاوية رصد وبهذه النبرة يرضي نزعة التبشير لديه، فضلاً عن ماجس الفن الذي ينزع به طاقة الوهم من جمال الإبهام وسحره، على أن لشاعر لا يسقط في شباك تهويماته، وإنما يستند إلى ما يقرأه من أبعاد لزمن الآتي في مجمل ما يعيشه الإنسان العربي من يومه وإرهاصات غده ن أحاسيس وأفكار لم تكن ملموسة، أو عي في صيغة المتعين التي لا جدها تحمل ما يحمل هو منها فيعمد إلى إعادة صياغتها على نحو ينزع عنها قشرتها المألوفة ليكسبها لا محدودية عاصرة بالوهم:

وفي قصيدته (الاختيار) التي يقول فيها:

بيني وبين دجلة اشتباك

ينام في وجهي

تداخل المسار والهزيمة

تداخل الجائع والوليمة

ودجلة الأحلام علمتني

قراءة المخطوطة القديمة

(الماء أصل كل شيء حي

وكانت الحياة في انهماك الري

وجدي القادم من مغاور الدقائق المهاجرة

يحمل في الداخل طعم الماء

جذوره مشدودة لزهرة وحشية

في لحظة منسية)

....

خرجت من فجوتهم مقاتلاً...

طفلاً......

هجرت بيتي وهجرت من أحب وهجرت

الزاد والسلامة

رأيتها في لحظة الإسراء

انتظرتها... ثم شربت الماء والحقيقة

كل له طريقه(١)

لقد تعمدنا نقل هذه المقاطع الطويلة للقصيدة؛ لكي يتضح لنا النص المركزي الذي يسيطر على الاستعمالات القرآنية المتعددة والمتنوعة ونبدأ بالنص الأول الذي يحيلنا إلى قوله تعالى:﴿مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ * بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ﴾ (٢)، وإلى النص الثاني من قوله تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾(٣)

---

(1) – ديوانه: ٢٠٨ – ٢١٠ .

(2) – سورة الرحمن، الآية: (١٩–٢٠)

(3) – سورة الأنبياء، الآية: (٣٠).

تتضافر مع ذلك نصوص الهجرة والإسراء؛ لتشكل النص برؤيا جديدة يريد لشاعر أن يقول فيها أن النبي (ﷺ) رمز الصحراء كان متآلفاً مع الماء صل الحياة بل أنه بذلك أنتج مقاتلاً وثورة عالمية.

وتأتي المتقابلات الأخرى (أنا، والماء أو دجلة، المسار، والهزيمة، لجائع، والوليمة، الزهرة الوحشية، وطعم الماء، الهجر، الإقامة، الحقيقة، الماء) أصبح الأنا هو مسار، وجائع، وزهرة، وحشية، ومهاجر وحقيقة في قابل العنصر الثاني الماء، والهزيمة، والوليمة، والإقامة يرد منها النص لقرآني الذي جاء مصدقاً للحقيقة التي تقول بأن الماء هو أصل الحياة، الأنا التي يتدفق الماء منها وعليها رمز الحركة والقوة والشفافية في الآن فسه كانت هي رموز العربي القادم من الصحراء القوة والوضوح، حيث ندمج المركزان (أنا، والماء) ومع ذلك فهما (لا يبغيان) أحدهما على الآخر، نه اشتباك وتداخل وليس تمازجاً بين الأنا والحقيقة أو الأنا والوجود.

وقد يتضافر النص الشعري مع النص القرآني؛ ليحققا سوية نصاً شعرياً تداخلاً، فضلاً عن نصوص أخرى تتراءى فيه مستويات مختلفة على حد عبير رولان بارت ومن ذلك قوله في قصيدة (صيغة مقترحة للملحمة لغجرية):

لكننا بإتجاهين كنا نسير....

....

لعل القميص الذي يستحم على طرف من قميصي..

ويفتح في جسدي واحة.. يستطيع استلابك نحوي[1].

إن هذا المقطع الذي يتحدث عن القميص والاستحمام والجسد وانفتاح الواحة والاستلاب يستدعي بشكل غير مباشر قصة سيدنا يوسف (عليه السلام) مع المرأة التي راودته بدليل أنه في مقطع آخر يقول:

لقد راودتك المدينة عن نفسها... راودتني....

كما راودتني الأميرة من قبل[2]،

وفي مقطع آخر من القصيدة نفسها يقول أيضاً:

- والتي راودتها المدينة عن نفسها....

رافقتك إلى وطن الماء... أم ضيعتك؟!![3]

وفي هذه الاستضافة يحصل التغيير والقلب على النصوص القديمة نحو مضامين جديدة لتتوافق مع المعطيات المعاصرة لقول النص الجديد، حيث أصبح القميص الآخر يستحم مع قميص المتكلم ويفتح واحة بدلاً من (الخرق) مما يحول الاستنكار القرآني إلى استلطاف للقميص الآخر واستعداداً وقبولاً له، والأداة – لعل – تشير إلى ذلك بشكل واضح والتي ترفد الاستلاب ليصبح استلاباً يقابله القبول والموافقة من المستلب لا رفضاً وهروباً، بدليل الواحة رمز الراحة والحلم والاطمئنان وبدليل الجسد والشعور

---

(1) – ديوانه: ٤٠٢ .

(2) – ديوانه: ٤٠٣ .

(3) – المصدر نفسه: ٤٠٨ .

لذته بعد أن كان النص القرآني يشي بروحية المراودة عن نفسه وهروبه ن لذة الجسد..

وقد يستدعي النص القارئ على تجميع بقايا النص القديم؛ لينسج من خلاله القراءة الواعية للنص الشعري ومن ذلك مثلاً قوله في قصيدة (خمسة قاطع إلى امرأة):

عَطِّري رايةَ الثلج شدي على خفقها برتقاله

عرك الفارس العربي دروب الصحارى وجاب القفار

فكان إليك مآلة

باع من دمه للنبوات... لم يستلم ثمناً... لم يُقايض ليالي

حُمّاه

أغنية أو دثارا

كل ما فجر الصمت في عمر ماضيه ملحاً وقارا

ظامئ عاش في زمن الماء.. فلتحملي فرحة الماء للمرمل

واشعلي في اليابس قناديلك الخضر فالعتمات

تمزق ثوب المصابيح في زفة المأمل[1]

---

[1] – ديوانه: ١٨٣- ١٨٤ .

عندما يقوم القارئ بتجميع العلامات (حُمّاة، دثارا) والتي يتضافر معها علامات أخرى سابقة عليها (الفارس العربي، الثلج، الصحارى، القفار) يستنتج بأن النص يحيل بشكل رمزي إلى قوله تعالى:﴿يَا أَيُّهَا الْمُدَّثِّرُ * قُمْ فَأَنذِرْ * وَرَبَّكَ فَكَبِّرْ * وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ * وَالرُّجْزَ فَاهْجُرْ﴾[1]، وهي تشير إلى البعث والثورة المرتبطة بالتطهير لو أعدنا النظر في النص الشعري لوجدنا العلامات (راية، عرك... دروب الصحارى، وجاب القفار، لم يستلم ثمناً، لم يقايض...الخ) تتحدث عن هذه الثورة التي ينصحها الشاعر بأن تتعطر وتُعطرّ الراية وتشعل القناديل لتنير الدرب وهذه الثورة تقترن لديه بالنبوات؛ لأن النبوة بعث وثورة.

وهكذا نجد أن هذا التجميع للعلامات يساعدنا في فهم النص المستدعي فضلاً عن فهم كامل للنص قيد التحليل، ويمكن إذا ما أردنا أن نقرأه قراءة كاملة وواعية أن نستنتج جميع النصوص الأخرى الشعبية (القناديل الخضر) والتأريخية (الفارس العربي) والفلسفية (رمز الماء) وغيرها حتى نتوصل إلى استنتاج الدلالة الكلية للنص، ومن ذلك مثلاً قصيدة (عودة إلى مرفأ البداية) إذ يقول:

المياه تدور على نفسها

منذ عشرين عاماً ولما تزل زهرة الجلنار.. تدور

---

(1) – سورة المدثر، الآية: (١-٥).

على نفسها

الحديثُ طويلٌ...

لأن غرور التطلع ألقى أغانيه.. وهج انتصار

منذ عشرين عاماً كأن أبي لم يزل

يزرع الحلم البكر بين شموخ دمي وانتظار القطار

....

لي وراء المياه زمان...

ولي شغف

ولأهلي وراء المياه زمان[1].

فالعنوان يحيل مباشرة إلى البداية، أية بداية؟ وهذا ما يؤجله الشاعر حين إكمال قراءة النص؛ ليعرف معنى البداية، وعندما يفتتح قراءة النص سنجد أن البداية ترتبط (بالماء) علماً بأن العنوان أشار إلى المرفأ المبني على الماء من أجل رسو السفن، أصبح الشاعر يتحدث عن سفينة، ومرفأ ومياه، أما زهرة الجلنار فأنها تثير فينا معنى الإثارة وجمال الشكل والتفتح، والتي تثير المقابل بدليل (غرور التطلع) البصري والمستقبلي ثم يتحدث النص عن الأب الذي يزرع الحلم البكر (ما هو هذا الحلم البكر؟!) بين شموخ الدم (الكبرياء والرغبة في بقاء الجسد لأنه شموخ الدم) أما انتظار القطار فهو انتظار للرحلة في حلقات متتابعة ثم ينتقل النص إلى الشغف

---

[1] – ديوانه: ١٦٨ – ١٦٩ .

والزمان؛ ولكي يتضح النص نجد في مكان لاحق قوله (الأحاديث صوت وباب وأفعى)[1]، ولذا نستطيع أن نقول بأن النص يتحدث عن البداية الأولى بداية الخلق التي انطلقت من الماء ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾ [2]، وهي الآية الكريمة، ويتحدث عن قصة سيدنا آدم وحواء (عليهما السلام) حينما دفعهما إبليس (الأفعى حسب رواية التوراة) نحو أكل التفاحة (التي ترمز إليها زهرة الجلنار) حينما أغراهما بالخلود (غرور التطلع) و(الحلم البكر)؛ لأنه كان أول حلم في تاريخ البشر و(شموخ الدم) وبقاؤه عبر القطار، ورحلة الحياة ذات المراحل المتعددة، إن هذا النص لا يلوم الخطيئة ولا يعدها خطيئة أصلاً، بل كانت حلماً ووهج انتصار اعتماداً على الرؤية العامة التي كانت تريد تجاوز الفهم العلمي أو النقلي لهذه القصة نحو الفهم النفعي لها فلولا الخطيئة لما كانت ثمة أرض أو حياة عليها ولا ثمة جسد ورغبة وتلهف وكفاح.

ومن هنا مثلت بنيته الشعرية سواء أكانت أنساقاً أو رؤيا – صورة الامتياح من النبع القرآني الذي رفدها في إنتاجِ ترسيمة المنظور الشعري – إن صَح هذا الوصف.

والملاحظ أن قصة يوسف (عليه السلام) مع فعل المراودة قد استهوت الشاعر حتى اتخذ منها محوراً تدور حوله دلالات وتنطلق منه، إذ حولها في نصه وخلق منها صوراً مفعمة بالإيحاء، والدلالات غير المتناهية، ليس في النص

---

(1) – المصدر نفسه: ١٧٠ .

(2) – سورة الأنبياء، الآية: (٣٠).

الذي استشهدنا به حسب، بل ترددت في نصوص مختلفة وبحلل غير ثابتة، يقول في قصيدته (معضلة) المهداة إلى سامي مهدي:

بعد سنين راودته عن شبابه القصيدة

أطاعها.. فابتعدت

صاح بها... أيتها العنيدة[١]

النص محاورة تناصية بين القصيدة والشاعر ويحاول كل طرف الفوز على الآخر عبر هذه المحاورة يتوالد النص على ما جاء من الموروث الديني من مراودة امرأة العزيز للنبي يوسف (عليه السلام) لمحاولة أغرائه يستوحي الشاعر الجو العام للمراودة، فيستعيرها للكتابة عن القصيدة التي تراود الشاعر، فيعمد إلى تغيير العلاقات وتحريف دلالتها بما ينسجم مع القصيدة الجديدة إذ يلتقي صراع الشاعر مع القصيدة في الدلالة على الإبداع إذ يكون الصراع مصدراً للأحساس بها ولما كانت مراودة النص السابق دلالة جنسية، ومراودة النص اللاحق، دلالة إبداعية، فالتقاطع بين الدلالة (الجنسية، الإبداعية) كونهما يؤكدان الاستمرارية سواء أكانت مادية أم معنوية وبذلك (فتح آفاقاً جديدة للنصوص المكتملة)[٢].

---

[1] – مملكة عبدالله: ٨٦– ٨٧، وللاستزادة أنظر: ديوانه: ١٠٠، ٣، ٣٨٩، ٣٩٦، ٤٠٣، وقد استلهم الشاعر حميد سعيد قصصاً قرآنية أخرى مثل قصة يونس (عليه السلام) وقصة أصحاب الفيل، ينظر: ديوانه: ٤١، ٦٧، ٦٨ .

[2] – التناص في الشعر الأموي، بدرات البياتي: ٦٠ .

وفي (رحلة الصمت) يتشرب الشاعر قصة يوسف (عليه السلام) في السجن، على نحو غير مباشر، وهنا يمارس الشاعر دور العراف أو المتنبئ الذي يوحي أنه يتكهن للآخر، في حين أنه لا يتكهن إلا لنفسه:

إن رحل السمار من للأسى

يطرحه عن ظهرك المتعب

ومن لليل غبي

يشعل في أحداقه المطفاة

بسمة دفء... إن صمت الأسى

قالوا توارى.. كذبوا.. زوروا

وأنت مما وهبوا تعصر

خمرة موت بطئ(1)

إذ يتناص القول الشعري في السطرين الأخيرين مع الآية الكريمة:﴿وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْراً وَقَالَ الآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزاً تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ﴾(2) على نحو غير مباشر، وهنا تتحول الرؤيا المؤولة في السياق الأول إلى حقيقة عيانية في السياق اللاحق عمد شاعرنا إلى حذف فعل (الرؤيا)؛ ليخلق صيغة قريبة من الواقع زيادة

---

(1) – ديوانه: ٣٨ – ٣٩ .

(2) – سورة يوسف، الآية: (٣٦).

على اعتماد آلية التوليد، إذ أضاف إلى (اعتصار الخمر) صفة الموت لبطيء، وهنا شرع بإضافة دلالة جديدة لم تكن موجودة في النص السابق؛ يعبر عن حزنه الوطني الذي لون مجموعته (شواطئ لم تعرف الدفء) صيغته، ففتحت فيها الثورية الرومانتيكية الحزينة التي تتخذ الأسى الثوري نهجاً في استبطان الرفض السياسي المصمت بقوة خارجة قاهرة، فالشاعر لحقيقي يستند إلى عالم الأحلام، وحينما تتعرض أحلامه للاضطهاد، فإن ساه الثوري الشريف دعوة إلى ملامسة أعراض النزف، وهكذا يكبر حزن لشاعر فيصبح حزناً كونياً، حزن وعي ومعرفة وتبصر(١).

ونجده في قصيدة (رحلة الصمت) يتداخل مع قصة النبي يونس (عليه السلام) لذي التقمه الحوت فلبث بداخله إلا أن الله عز وجل عفا عنه على نحو غير باشر محولاً دلالة النص القرآني إلى قصدية سياسية واجتماعية، إذ يقول:

يا يونس الراقد في جوف الحوت

يا أيها المبحر في المستحيل

سمارك الأموات من أي جيل

وجوههم زرقاء من لعنة

أم من عويل طويل

ما حدثت أبوابهم مرة

---

(1) – إيقاع بابلي: ١٩ .

إلا بهمس بخيل[1]

يربط الشاعر بين المرجع الديني من حيث (الذنب، الدخول في جوف الحوت) وسياسة عصره في ذلك الوقت؛ لشد انتباه المتلقي وجعله ملماً بعيوب تلك الحقبة، ولأجل جعل التجربة الذاتية تجربة إنسانية لا تحد بزمان أو مكان، فإن النص الحاضر يتقاطع مع النص السابق في الاستقرار في جوف الحوت، فالشخصية في النص القرآني تمثل الحصار الإلهي، أما في النص الشعري فهي إشارة إلى واقع حقيقي عانى منه الشاعر في حقبة كتابه القصيدة فهو عانى من (حصارين شخصي وعام؛ العام هو أن العراق أن كان يعيش انكفاءه المرير في الفترة العارفية أما الخاص فيتجلى في إقامة الشاعر الجبرية بمدينة السليمانية بأمر من الحاكم العسكري)[2]، فهو لم يكن مذنباً إنما الذين يريدون بوطنه سوءاً عدوه مذنباً فأدخلوه الجوف بإرادة بشرية.

فالجوف الذي استقرت فيه شخصية النص الحاضر غير واقعي، فهو تعبير عن الإحساس بضيق الفضاء الواسع المحاصر بعدة ظلمات، فاعتمد على كل ما هو واقعي من غير أن يضعف من واقعيته، فهو جوف مركب من قوى متناقضة (القوة، والضعف، والشهوة، والغضب) فالقوة والغضب يمثلهما الشاعر والثوار، أما الضعف والشهوة فيمثلهما العدو، إذ أن الحالة التصويرية التي انتقل إليها الشاعر (السمار الأموات، الوجوه الزرق) تمثل

---

(1) – ديوانه: ٤١ .

(2) – الكشف عن أسرار القصيدة، حميد سعيد، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ط١، ١٩٨٨م: ١٦ .

ـؤالاً استفسارياً عما غاب عن أذهانهم وعن الحالة التي وصلوا إليها فهو
شير إلى الآية الكريمة:﴿يَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا﴾[1]،
ـالموت واللون الأزرق يتعاضدان لبيان العجز المتسبب بموتهم وهم أحياء.

ويستلهم الشاعر آية إسراء الرسول (ﷺ):﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ
لْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾[2]،
يتخذ من الرسول رمزاً، إذ يستطيع بوساطتها أن يقول كل شيء من دون
ن يعتمد على شخصه، أو صوته الذاتي على نحو مباشر؛ لأنه سيلجأ إلى
ـخصية أخرى يحتذي بها أو يحملها آراءه ومواقفه[3]، وشاعرنا حينما
يتوحد ورمزه القرآني، يحاول أن يكشف عن موقفه بإزاء القضايا
لمعاصرة، ولاسيما القومية التي تشكل عالم (الثورة من الداخل) يقول:

أسرى بي غضب الوجد العربي إلى مدن النار

حملتني ريح الثورة

باقة أزهار شوكية

ألقت بي في أفياء المدن الكبرى

لفظتني...

---

[1] – سورة طه، الآية: (١٠٢).

[2] – سورة الإسراء، الآية: (١).

[3] – دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د.محسن طيمش، دار الشئون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ١٩٨٢: ١٠٣ .

عدت غريباً...

لم أتعود أفياء المدن الكبرى

أو غرف المسؤولين

عرتني أفياء المدن الكبرى

سلبتني أثوابي

لافتة الجرح القادم من عام الثورة....

في بابي[١]

إذ يتخذ الترميز الشعري صيغة المعادل الموضوعي الذي ينضح بدلالة النص الذي يحكي واقع الثورة من الداخل، ومن هنا قام الشاعر بتوظيف الرواية القرآنية التي تحكي إسراء الرسول من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى في مجال دلالي مختلف عن السابق، إذ استبدل غضب الوجد العربي بالفعل الإلهي، ومدن النار بالمسجد الأقصى، وعلى الرغم من براعة الشاعر في التحويل ونقل المتلقي إلى فضاءات (مكانية وزمانية) مشحونة بفحوى النص فإنه لم يتوحد برمزه (قناعاً) على نحو تام، إذ طغى انفعاله الذاتي على مفاصل النص مما أدى إلى انفصال صوت الشاعر عن صوت قناعة، إذ غاب رمز الشاعر المتحد به واختلفا موقفاً ولغة فضلاً عن علو صوت

---

[1] - ديوانه: ١٥٦-١٥٧، وللاستزادة انظر: المصدر نفسه: ٢١٠- ٢٣٩، وربما جاء الرمز القرآني (شخصية الرسول (ﷺ)) في شعره بطريقة الحديث الآخر: ينظر المصدر السابق: ٢٧٢- ٢٧٣ .

الشاعر على قناعة (ولعله من عيوب بعض قصائد القناع أن يعلو صوت الشاعر على صوت بطله، قناعه؛ لأن القناع في هذه الحالة يصير ثانوياً وتابعاً، وشيئاً واقعاً من الظل)[1].

المستوى الثاني: التناص مع الكتب السماوية الأخر:

لم يبلغ هذا المستوى ما بلغه مستوى التناص القرآني من هيمنة على خطاب الشاعر الشعري؛ إذ ورد قليلاً؛ لأنها لم تكن مرجعية أساسية نشأ عليها الشاعر وكونت ذهنيته المعرفية ليستمد منها رؤياه الشعرية، فالنصوص المقدسة التي تداخلت مع النصوص الشعرية للشاعر في التوراة والإنجيل لم تشكل بنية مرجعية تشكلت على ضوئها سلوكيته المعرفية بقدر ما هو تأثير النص القرآني المقدس عليه.

فإن الشاعر في استلهامه الخطابات الدينية الأخرى (التوراة والإنجيل) لم يخرج عما رسمه الشعراء السابقون مثل السياب، والبياتي بل اقتفى خطاهما، وسار على منوالهما، حتى وقع الحافر على الحافر، فلم يستلهم بنيات خطابية دينية أخرى غير التي استلهمها سابقوه، بل عمد إلى البنى نفسها[*] كما في قوله:

حين أتيت إليكم زودت بخبز الفرح

وهي تقبلني في العينين وفي النحر[1]....

---

(1) – دير الملاك: ١٠٨ .

إذ يشير النص الشعري إلى النص الإنجيلي (وفيما هم يأكلون أخذ يسوع الخبز وبارك وأعطى التلاميذ وقال خذوا كلوا هذا جسدي، وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلاً أشربوا منها كلكم لأن هذا هو دمي)[٢]، وهنا يستحضر الشاعر الموقف المثالي الذي جسده المسيح (عليه السلام) في التضحية والفداء، فضلاً عن اتخاذ الشاعر هذا الموقف لتحقيق التقابل الدلالي بالموقف إذ بدأ الشاعر من صيغة الأنا إلى الجمع ليكون (الخبز، الفرح) تحقيقاً لإشباع فسيولوجي ونفسي، فالخبز والفرخ يقتربان للدلالة على الحيوية والنشاط فهما كناية عن البشارة التي بشر بها الشاعر.

وربما يستحضر الشاعر الموقف الإنجيلي وينقله إلى نصه الشعري بحلة جديدة، فيخلق مفارقة بين النص السابق واللاحق كما في قوله:

بـلادي

مباركة هي... ملعونة

حلوة.. مرة

---

* لم تستخدم الباحثة الأنماط الثلاثة التي استعملتها في دراستها للتناص مع النص القرآني لأسباب تتعلق بطبيعة النص الإنجيلي وذلك لأن النص الإنجيلي متعدد الروايات (متى، لوقا، بولص، يوحنا).

(1) – ديوانه: ٢٩١، وينظر: ديوانه: ٣٢٥، وينظر: أنشودة المطر: بدر شاكر السياب، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠: ٤٣، وينظر: ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، المجلد الأول، ١٩٧١: ٦١٧ .

(2) – الكتاب المقدس إنجيل متى: الإصحاح السادس والعشرون: ٢٦، ٢٧ .

غضة.. صلبة[1]

وهنا لا يبلغ النص الإنجيلي هيمنة كاملة على مفاصل النص الشعري، كنه محور انطلق منه الشاعر في رسم الثنائيات الجدلية التي نضحت في فق بلاد الشاعر فلفظة مباركة تشير – على نحو غير مباشر– إلى النص لإنجيلي (مباركة أنت من النساء)[2].

وهي نقطة البدء الجدلي التي انطلق منها الشاعر في رسم فضائه لشعري الذي يعج بالمتضادات، ليساهم في العملية الإنتاجية لتحقيق قصدية سياسية واجتماعية عن طريق الثنائيات المتضادة التي جاءت بوجهه بتعبير ن هذه الثنائيات يمتلكها الشاعر ويمتلكها شخص آخر، ويمتلكها المكان لذي ينتمي إليه فهو جزء لا يتجزأ منه فاعتمدها لتكون نقاطاً مركزية تقرب لمتلقي من الحقيقة الذاتية له وللمكان إذ تكون أفعال بلاده موافقة (مباركة، طوة، غضة) لحالة الاستقرار، الحب والسلام، وتكون مخالفة (ملعونة، رة، صلبة) أمام (الاضطرابات، الخيانة، العدو) فأراد أن ينهض بهذه لثنائيات لتكون قوى دفاع كامنة في تركيب بلاده، وقد يعمد شاعرنا إلى آلية لتوليد، حينما يستحضر النص الإنجيلي في نصه الشعري، فيقول:

أباركـكم حين تغتسلون بناري...

اطهركم[3]

---

[1] – ديوانه: ٤١٣ .

[2] – الكتاب المقدس: العهد الجديد لوقا، الإصحاح الأول: ٨٩ .

[3] – ديوانه: ٢٦٨ .

إذ استثمر الشاعر فكرة التعميد الواردة في الإنجيل (أنا أعمدكم بالماء للتوبة)[1] ليولد منها نصاً جديداً قائماً على استلهام مغزى التعميد، الذي يعني الانتقال من مرحلة إلى أخرى عبر التطهير، فوظف النار بوصفها أحدى المطهرات بعلاقة التعضيد والتضافر بين (الماء، والنار) فللماء خصيصة الخلق والتكوين، وللنار خصيصة التطهير، وهذا الاستثمار هو في حقيقته إضاءة للفعل الثوري القادر على التغير الجذري والتطهير وبذا تلتقي النار بالماء في الدلالة على التطهير من كل دنس وهذا الالتقاء يشير إلى القصدية السياسية التي ربطها الشاعر بالحل الثوري الشامل.

وقد يعمد الشاعر إلى آلية الحوار، ومحاولة تغييب المرجعية (التوراتية أو الإنجيلية) حتى أن المتلقي لا يستطيع تلمس المتن الذي استحضره لولا أنه يصدره بالإشارة إلى المرجعية إلى منبع الأخذ كما في قوله:

قرأ الناس نشيد الإنشاد الخامس..

قالوا مات الطفل المنقذ... وانتهكت أم الطفل

وشر العرض على حبل الجيران[2]

إذ يتم الاستدعاء نشيد الإنشاد الخامس (قد دخلت جنتي يا أختي العروس قطفت مري مع طيبي، أكلت شهدي مع عسلي، شربت خمري مع لبني...)[3]، لما يحمله من مدلول رمزي فهو تعبير عن الحب الطاهر الذي

---

(1) – الكتاب المقدس: إنجيل المقدس متى، الفصل الثالث: ١١٣ .

(2) – ديوانه: ١٤٥ .

(3) – مطلع الإصحاح، نشيد الإنشاد الخامس، عدد١ و٢، ص: ٥.

بتوحد وحب الوطن إذ يعكس وعي الشاعر بالقيم الإنسانية التي يحملها،
ليحقق النص الحاضر مع المرجعية الدينية علاقة تضافر وتعضيد للإتجاه
حو قصدية سياسية غايتها دفع المتلقي لاسترجاع ماضي العرب؛ ليوازنه
ـع المرحلة الأخرى التي ينتقل إليها النص من خلال الحوار الداخلي (قالوا
ـات الطفل المنقذ) فالطفل المنقذ إشارة للسيد المسيح (عليه السلام) فهو المنقذ من
لظلم والطغيان فهو لم يقصد موته؛ لأنه لو عبر عن ذلك لخرج على السياق
لقرآني حين عرض هذه القصة، إنما قصد أن هذا الطفل المنقذ لم يتأت من
عدم، أي أن هناك أصلاً تشرب منه هذه المبادئ والمعاني يتمثل بالسيد
لمسيح المرتبط بفلسطين فكل بداية هي تشرب وامتصاص لمواقفه، فارتباط
لأمل بفلسطين فكل بداية هي تشرب وامتصاص لمواقفه، فارتباط الأمل
فلسطين ارتباط عضوي يتماثل والرابطة العضوية بين الأم والطفل.

الفصل الثاني

التناص التأريخي

يمارس النص الشعري المعاصر – بشكل واضح – تناصاً مع الموروث التأريخي، بكل أنواعه ومستوياته؛ لأن التناص التأريخي يشغل مساحات متنوعة في تشييده، ويرفده بطاقات (زمانية – مكانية) شخصانية مهمة، توسع فضاءه وتنوع استجاباته.

إن من غير الممكن عد التاريخ أو الحوادث التأريخية، ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، بل هي تستمر في الحضور في وعي أبناء الثقافات المتعددة (لأنها مخزونة في الذاكرة على شكل بنيات معطاة متمثلة لأوضاع متكررة، نستسقي منها عند الاحتياج إليها لتتلاءم مع الأوضاع الجديدة التي تواجهنا)[1].

وهكذا يتغير محور النصوص المستوحاة باستمرار استناداً إلى تغير هذه الأوضاع؛ ولهذا يجب مراعاة مختلف الجوانب: الاجتماعية، والسياسية والاقتصادية. عند تحليل النص، والشاعر المعاصر حين يعتمد على التاريخ فإنه يبغي من وراء ذلك إلى التواصل مع الجمهور وقراءة التراث والإبداع من جديد، برؤية جديدة وتأسيس قوانين انزياحية خاصة، باعتماد المعايير الجمالية والصوتية والإيقاعية والرمزية[2] ومن أجل تحليل هذه النواحي الفنية فإن النص التأريخي يعين المحلل على تحليل النص تحليلاً كاملاً يستوفي جميع جوانب النص الأدبي، ويصنع مفهوم التناص التأريخي مقدرة

---

(1) – تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د.محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٥م: ١٢٣ .

(2) – ينظر: اللغة، مقدمه في دراسة الكلام، إدوارد سابير، ترجمة: المنصف عاشور، الدار العربية للكتاب، ج٢، ١٩٩٧م: ١٤٨ .

النص الإبداعي على توطين مرجعيات تأريخية متنوعة تجعل من النص بؤرة للإشعاع المرجعي على أن هذا المفهوم لا يتطلب إقحام المرجعيات التأريخية عنوة داخل أخاديد النص.

إن للتراث وجوداً يفرض نفسه علينا كما فرضها على من سبقنا من الأجيال، لأنه يؤلف أحد عناصر ثقافتنا، وهو بالتالي أحد عناصر تكوين فكرنا، فإنسان هذا العصر امتداد طبيعي لمن سبقه ولا يمكن أن يتخلى عن ذلك إلا إذا أراد أن يستأصل وجوده من تأريخه المتواصل، لأن الإنسان تأريخ والتأريخ لا يفني بل ينمو ويظل ينمو وهو حلقة الحاضر التي تمسك بأهداب الماضي في معالمه الحية، والمستقبل الذي يحتوي بين دفتيه الماضي والحاضر ويستفيد منهما معاً.

(وهكذا يكون تداخل المعرفة بين البشر وتبادل المواقع بين الماس ماض كان حاضراً وحاضر يصبح ماضياً، ومستقبل يمر بالحاضر ويستقر في الماضي، وتراث يقترن بالأقطاب الزمنية الثلاثة ويبقى مع الأيام ببقاء الإنسان)[1].

إن كل الشعر، قديمه وجديده، تعبير عن خبرة شعورية، ولكن الخبرة الشعورية التي تقف عند حدود المشاعر الشخصية وتشتق منها لا تكفي في الشعر المعاصر مشاركة في الخبرات الجماعية وبلورة لها، في أي إتجاه كانت هذه المشاعر، فالقيم الاجتماعية التي يحاول مجتمعنا تبنيها هي ميراث الأجيال الماضية والحاضرة وخلاصة تجارب الإنسان المعاصر وارتباط

---

(1) – أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، د.علي حداد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٦: ١٥ .

الشاعر بالمثل المجتمعية البالية يعزله عن حاجات عصره، ويخرجه من إطاره.

يحاول الشاعر المعاصر استيعاب التأريخ كله من منظور عصره، وفكرة الإنسان فكرة مرنة متنقلة، وهي من أجل ذلك فكرة حية، فهي تنتقل وتتشكل في كل عصر أشكالاً مختلفة، وميزة المعاصر دائماً في هذا الصدد أنه يستطيع الإفادة من الخبرات الماضية في تشكيل المفاهيم الجديدة، (وهذا يسلمنا إلى حقيقة أن الشاعر المعاصر لا يرتبط بالتاريخ ارتباطاً طولياً فحسب، وإنما يرتبط به كذلك ارتباطاً عرضيا، فقد حقق الترابط بين أطراف العالم نوعاً من وحدة الفكر لم تكن متاحة للشاعر القديم)[1].

يزخر نص الشاعر بتناصات تأريخية متنوعة، تعزز من قدرة القارئ على المواصلة، ولعل تناص الشخصيات والأحداث والأماكن من أكثر الأنماط البارزة في نصه الإبداعي.

ولذلك سوف نركز على هذه المستويات الثلاث في دراستنا للجانب التأريخي التناص مع الشخصيات التأريخية:

المستوى الأول: التناص مع الشخصيات التأريخية:

ما يزال استدعاء النص الشعري المعاصر للشخصيات التأريخية في بحث دؤوب في التوائم مع (أنا) الشاعر والشخصية التأريخية، بإضفاء سمات الشخصية التأريخية الذي يتجسد في رغبة مبدعها في التعبير عن واقع

---

(1) – الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د.عز الدين إسماعيل: ١٥.

الحياة المعاصرة[1]، محاولاً نقل سمات الشخصية وأفعالها إلى واقع الشخصية الشعرية؛ لتكون محصلة التناص تحقيق التقارب والمقابلة ما بين (أنا) الشاعر و(أنا) الشخصية التأريخية نسبياً، وإن اقتراب الشعراء من الشخصية التراثية تناصياً، ينبع من استحواذ فعل الشخصية التراثية على الذاكرة الجمعية، ومن ثم يستنتج الأفق الثقافي العام الذي كان يحيط بالنص الذي قيل فيه.

وقد يتناص الشاعر مع الشخصية التراثية عن طريق:

- التناص مع الشخصية التراثية كلياً.
- التناص مع الشخصية التراثية جزئياً.
- التناص مع الشخصية التراثية قناعياً.

على الرغم من الاختلاف الحاصل في نوع الشخصية من حيث كونها رئيسية أو غير رئيسية أو أنموذجية أو غير ذلك، للنموذج الأول (التناص كلياً) دلالة العزل في شعرنا المعاصر؛ لأن التناص بوسيلة كهذه يضمن للنص الاقتراب من ماهيات النص الشعري الذي اتخذته المدارس القديمة متمثلة بـــ(الإحيائية)، والديوان عن طريق التعبير عن الشخصية التراثية[2].

---

(1) – ينظر استدعاء الشخصيات التراثية، د.علي عشري زايد: ١٥١– ١٦٦ .

(2) – ينظر على سبيل المثال، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، د.نعيم الباقي، منشورات اتحاد الكتاب والأدباء العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٣: ٥٢ وما بعدها.

ولكن الملاحظ في شعر حميد سعيد طغيان الأنموذج الثاني (التناص مع لشخصية التأريخية جزئياً)، إذ يبقى النص محتفظاً باستقلاليته ويستدعي عدة شخصيات بشكل جزئي من أجل إظهار موقفه واضحاً، فشخصياته ندرج ضمن الخط الثوري الجامع للنضال والشهادة والتضحية والفداء المغامرة، وهذا ينسجم مع طبيعة قصيدته المسكونة بهاجس التمرد الثورة)[1].

ولعل سبيله الواقع العربي هي التي تجعل الشاعر يستدعي شخصيات ينية وتأريخية ثائرة ومتمردة ورافضة؛ كي تكون طاقاتها الإيجابية معادلاً وضوعياً في تجسيدها للقيم وتعبيرها عن حالة الرفض الثوري الأخلاقي حالات النكوص اللاإنساني والانهزامية في الواقع المعاصر من هذا ما يمكن لاحظته في قصيدة (فاطمة برناوي، صوت من كربلاء) إذ يتناص الشاعر حميد سعيد مع النموذج الثاني شخصية (زينب (ع) [2] مازجاً إياها بشخصية اطمة برناوي) [3].

في كربلاء صوت زينب يحاور السيوف

---

[1] – اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية لعامة، العراق، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٧: ٣٠٨ .

[2] – تقترب الشخصية الدينية من التأريخية اقتراباً كبيراً، ومع هذا يمكن عد الشخصية أريخية ودينية في الوقت نفسه، تناسباً مع طبيعة الفصل، وهذا ما يشكل سمة هامة لشاعر حميد سعيد ذلك أنه لا يستوحي الشخصية القومية أو الإنسانية بل أن ما يهمه و الشخصية الدينية التأريخية مما يدل على سيطرة هذا النوع عليه.

[3] – فدائية فلسطينية وهي أول فدائية تم اعتقالها في داخل الأراضي المحتلة بعد عام ١٩٦١ وتسجن فتعذب وهي الآن مسؤولة في السلطة الفلسطينية.

يقارع الرجال والأسنة

يشق أنهار الرمال عنوةً

يزرع حقد الريح في الأجنة

الأرض لما تَرتَو بعد فوقفه الحسين

في ظهيرة الظمأ

علمت الرمال كيف تنطفي على السيوف نارها

****

وعر خيال سيفك الكليل يا شمر،

****

في كربلاء عانقت يد الحسين جبهة أسيرة

****

صلاتك الخضراء يا فاطمة العينين عن مواسم

المحـــال...(١)

يقترح النص، مستوى العنوان، دلالات قرائية، ترتبط بالقارئ ووعيه وإدراكه فاستخدام الشاعر للجملة الأسمية (صوت من كربلاء) يضع القارئ في تصورات عدة، ويمكن عن طريقها الدخول إلى متن النص، بل أن

---

(1) – ديوانه: من ١١٠ – ١١٣ .

عناوين كهذه يمكنها أن تعطي تصوراً خاصاً للنص قبل محاولة سبر غوره، الشروع في تحليله، فعن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة ن الدلالات المركزية للنص الأدبي.

إن إثبات عناوين كهذه يمكنه أن يحدد القارئ من النص، بتحليله كيفية لتناص مع فعل المرجعية، مرحلة أولى فـ(صوت من كربلاء) علامة رجعية تحدد فعل الواقعة ومأساتها.

ومع ذكر اسم (فاطمة برناوي) يتحدد فعل الصوت وهويته، بارتباطه ـ(زينب بنت الحسين عليهما السلام)، لأن العنوان (عناصراً ومؤشرات تحكم في توجيه القراءة، وإنتاج شروط دلالة المدلولات)[1] والمرحلة الثانية تجسد في كيفية دخول القارئ للنص وزرع أسلوب خاص بطبيعة النص موقع الشاعر، أما على مستوى النص، فنجد (صوت زينب) حاضراً منذ لمقطع الأول من النص، رغبة في استثمار أكبر قدر من الأفعال (يحاور لسيوف – يقارع الرجال- الأسنة – يشق أنهار الرمال- يزرع حقد لريح...) والتي تنوه بصفة (صوت زينب) دلالة على أهميته وموقعه في اكرتنا، وفقاً لمرجعيتنا التاريخية).

إن التناص مع صوت زينب عليها السلام في مطلع النص، خلق تماهياً ين صوتها وصوت فاطمة برناوي، على الرغم من انشغال النص في مقاطع خرى بصوت الحسين – عليه السلام- من جهة والشمر من جهة ثانية، تنوع أدوات الرؤية ما بين الذكوري/ الأنثوي:

---

[1] – شعرية النص الروائي (قراءة تناصية في كتاب التجليات) بشير القمري، شركة بيادر للنشر والتوزيع، الرباط، ط١، ١٩٩١م: ١٢ .

وعر خيال سيفك الكليل يا شمر

فصوت الفارس المكي... ماخبا

على دروب الجوع والفاقة والصمت،

استعرنا منه موكباً

لن ينتهي به المطاف فالبيوت علقت راياتها

على انتظار(١)

يسعى الشاعر إلى خلق تداخل ما بين شخصية (فاطمة برناوي) و(زينب عليها السلام) ليعظم من شأن هذه الشخصية المعاصرة، باستغلال فعل الأخبار في كربلاء مضيفاً إليها أفعال الحرب وتكالب الأعداء.

صوت زينب --- يحاور السيوف

صوت زينب --- يقارع الرجال

صوت زينب --- يقارع الأسئلة

صوت زينب --- يشق أنهار الرمال عنوة

صوت زينب --- يزرع حقد الريح

في كربلاء صوت زينب يحاور السيوف

يقارع الرجال والأسنة

---

(1) – ديوانه: ١١١ .

يشق أنهار الرمال عنوةً

يزرع حقد الريح في الأجنة

يلم أشتات ممزقين... حرقاً... ببارقا

إعنة[1]

إن هذا التداخل بين فاطمة برناوي و(زينب عليها السلام) يشير إلى تكرار المأساة القديمة التي حصلت للسيدة (زينب عليها السلام) لأن شمرا وهو رمز الجريمة السفاح قاتل أخيها (الحسين عليها السلام) رمز الإنسانية والدعوة الإسلامية، فعاد كلا الرمزين إذ يعيد شمر قتل فاطمة برناوي مع العلم أن للاسم (فاطمة) أيضاً تأثيره لأنها بنت الرسول (ﷺ) يريد الشاعر أن يقول بأن القاتل شمر مازال موجوداً وفاطمة هي القتيلة هذه المرة لا ولداها:

جذورهُ تمتد... تمتد

حرائقاً يضوع خلفها اخضرارها

تعرّت الوجوه بعد عريها

تيبست أنهارها

الأرض لما ترتو بعد فوقفه الحسين

في ظهيرة الظمأ

---

[1] – ديوانه: (١١٠).

علمت الرمال كيف تنطفي على السيوف نارها

وعرخيال سيفك الكليل يا شمر،

فصوت الفارس المكي... ماخبا

على دروب الجوع والفاقة... والصمت..

استعرنا منه موكباً

لن ينهي به المطاف فالبيوت علقت راياتها

على انتظار[1]

ويعتمد هذا التداخل على التصريح أولاً: والجزئية ثانياً: حيث يبدو أن الشاعر حميد سعيد يميل في أغلب أعماله الشعرية إلى التصريح أكثر من الترميز الخفي وهذا التصريح يتضافر فعلاً مع نمط التداخل الجزئي، إذ رأينا استدعاء الأعلام (زينب، الحسين، فاطمة برناوي، شمر، كربلاء)، وهي تترابط بشدة إلا أنها تشير إلى أمر مهم وهو أن الشاعر يعمد إلى الدمج بين فكرتي القومية والإسلامية حيث يستعير الموقف الإسلامي (الحسين عليه السلام) للموقف القومي (فاطمة برناوي) والمكان يظل نفسه مكان الجريمة.

تباركتِ...

ولن يوقظ صوت الموت فيكِ مقتلا

******

---

(1) – ديوانه: ١١١ .

خيولهم في كرباء عبرت بحر الغرور

فوق جبهة الحسين

فوق جبهة الحسين

فوق جبهة الحسين(١)

وهذا النمط هو الغالب على الشاعر فيتضح أن الأفق الثقافي العام في تلك المرة كان يضع المكان كأساس ثم الذات كمركز في المكان ثم يستند إلى المرجعية العربية الإسلامية؛ لأنهما تداخلا في الذات والمكان، فينتج هذا التداخل الجزئي البارز.

وهشمت عظام صدره استباحت زمن العينين

وأنت تقرعين بالعينين

أسماءهم

وأنت تقلعين بالعينين

أظفارهم

فأرضنا وصوتك الأخضر توأمان

******

في كربلاء عانقت يد الحسين جبهة أسيرة

---

(1) – المصدر نفسه: ١١٥ .

لغو الرصاص في دمائها حكاية أثيرة

******

صلاتك الخضراء يا فاطمة العينين عن مواسم المحـال[1]

والشاعر لا يريد أن يعيد الزمان فهذا أمر مستحيل، بل يستعيد ذكريات المكان وشخصياته؛ لكي يخلقهم من جديد لمعالجة المكان الحاضر، وقد تكون آلية الحوار في مقطع آخر، بإخفاء اسم الشخصية مع وضوحها لدى المتلقي:

وأنادي امرأة طاهرة

أعطت للحرب ثلاثة أبناء

- أنا منتظرون... تعالي

- ندعوك لمائدة لم تمسسها النار

- بنوك يقيمون الليلة عرسا

كوني شاهدة

وأنا والشهداء شهود[2]

---

(1) – ديوان: ١١٢ .

(2) – طفولة الماء: حميد سعيد: ٨٨-٨٩ .

يفصح المقطع عن موقف الخنساء إزاء أبنائها الذين استشهدوا في الحرب، وعملية انتقاء شخصية الخنساء يتشكل عن طريق استخدام الشاعر الفعل (أعطت) مقترناً بالعدد (ثلاثة أبناء) إذ أن أفعال الشخصية والأحداث تبين التناص ومرجعيته دون الإفصاح عن الاسم (الخنساء).

فشخصية الخنساء لها دلالات متعددة (مثال المرأة العربية، والصبر، والتضحية، والثورة المتجددة) فكل هذه الدلالات تتآزر داخل النص الشعري لإظهار حقيقة واقع (الحرب العراقية الإيرانية)، إذ تُضحّي كل امرأة عراقية للوطن بأبنائها وبذلك تتشابه الأمهات العراقيات مع الخنساء.

لقد رسم الشاعر للشهادة هنا بعداً سرمدياً يشبه أجواء الجنة إذ المائدة لم تمسها النار وهي (طاهرة) وهم منتظرون وشهادة الشهود وشهادة الشهداء تصبح واحدة (إنا والشهداء شهود) حتى يضيع الفرق بينها إذ الشهادة في الحرب شهادة لهذا المكان، وحضور له بعد أن كان غائباً بدليل أنهم يدعونها (كوني شاهدة) مثلنا... لا يريد الشاعر أن يرسم صوت العذاب كما رسمه مع فاطمة برناوي بل يريد أن يرسم هنا على العكس منظور الشهداء في العالم الأخروي للعالم الدنيوي، أما هناك فإنه يرسم منظور الذين فقدوا أعزاءهم غير مبالين بالعالم الأخروى.

إن الشاعر يقلب المشكلة من جميع وجوهها ويرسم كلا منها برؤية (إسلامية – عربية) أو (عربية – إسلامية) حتى يتشابهان فيصبحان واحداً وهو في هذا يعتمد أيضاً على المركزية والمكان.

وفي غير موضع تستأثر شخصية أبي ذر الغفاري لدى حميد سعيد دلالات النص الشعري، من حيث ارتباطها بمفهوم التوحد والبحث عن الحقيقة:

فالتية للآتين من محافل الوجود:

هدية الصحراء، أين شهقة البنود

تذلل الذل لعل سالف العهود

وما قرأنا محض وهم عمدته بالدم السيوف

فالتيه بيرق اندحار

مات الغفاري قبيل ألف عام

ما عرف التية ولا الظلام

فكان حرفة الجرئ يعبر الدنيا

إلى السادة في الشآم

وحدث الرواة

إن صوته الجبار أيقظ العظام

وعهدة النقل على الرواة

لعلهم قد غيروا في صيغة الكلام

أم أن ذاك الصوت قد شقت عليه

رحلة القرون...

ربما...

والعلم عند الله والذين يعلمون[1]

تحمل القصيدة مجموعة إشارات تتضافر مع شخصية (أبي ذر الغفاري) ولها، التية الذي حصل لبني إسرائيل وهو برئ منه والحرف الذي يعبر لدنيا قد يشير إلى المعتصم الذي سمع المرأة التي صاحت (وامعتصماه) إلا نه حرف جرئ يتحدى لا كحرف المرأة المستنجد ثم إن سادة الشام هم بنو مية وهذا ما يشير إلى السيادة العربية التي قادها معاوية، وفتح البلاد لعربية عن طريقها، ثم إن الصوت الجبار يحتذي بصوت (الله تعالى لجبار)؛ لأن (الغفاري) كان مؤمناً وصالحاً وأخيراً يقترب من النبوة؛ لأن سوته يحي العظام كما يفعل سيدنا المسيح (عليه السلام) بإرادة الله تعالى.

إن تناص الشاعر مع هذه الشخصية وحشده هذه الإشارات جميعاً تجعل ن الشخصية الجديدة شخصية متحدية لا شخصية خانعة راكدة، ونسبة لخبر إلى الرواة تجعل منها أسطورة يتناقلها الرواة، تثبت بها الذات العربية لمعاصرة التي تقوم على الإسلام وتتحدى العالم (تعبر الـ(دنيا)).

وهل يعود صوتنا العظيم

يغير الإنسان والزمن

يغير الأسماء[1]

---

[1] – ديوانه: ٩١– ٩٢ .

يسعى النص... فيما تقدم... إلى التناص عن طريق الحوار لا التمثيل أو الاجترار مع شخصية أبي ذر الغفاري، متوسلاً ببعض أفعاله التي لا تقبل الظلم والخنوع، بحثاً عن الحقيقة.

ما عرف التيه ولا الظلام – حرفه الجرئ- صوته الجبار أيقظ العظام

وطلبه للتقرب من الله من دون التيه في ملاذ الحياة، واستدعاء الشاعر، إنما هو نقل للصوت العربي الغائب إلى أرضية الواقع المعاصر، نجده في المقطع الأخير في بحث استفهامي حول صوتنا وهويتنا، وهل يمكن عودتنا على ما كنا عليه، بقوله (وهل يعود صوتنا العظيم)، وهذا النص يعتمد على النمط نفسه إذ الإعلام... أبو ذر الغفاري... التية، الحرف الجرئ، سادة الشام، والأفعال، حدث الرواة، وأيقظ العظام حتى أننا لنجد النص مليئاً بإشارات كهذه وتبقى ذات الشاعر متمركزة في المكان الذي تتكرر عليه المآسي نفسها.

هزيمة الصحراء في العيون والأسماء

لو تبدل الأسماء....[٢]

تحولات الشخصية التاريخية في شعر حميد سعيد:

إن وقوف الشاعر على بعد مناسب من الشخصية يسمح لها بأن تتخذ دلالتها المعاصرة، وأن تقوم بوظيفتها الفنية.

---

[1] – ديوانه: ٩٣ .

[2] – ديوانه: ٩٣ .

ن الإتجاه إلى صيغة التحولات في الشخصيات التي تناص معها الشاعر
حميد سعيد تسعى إلى إبراز الصورة الفنية بشكل يمنحها بعداً رمزياً، (ولما
كانت هذه الشخصيات تدخل السياق الشعري محملة بدلالات تاريخية أصلية،
فهذا لا يستثنى ما لموقف الشاعر الشخصي من دور في كيفية توظيفها كي
تصبح معادلاً فنياً لوضع معاصر، ولطبيعة العلاقة بين الشخصية التاريخية
والموقف الشخصي الذي يستدعيها، فإن مسؤولية الشاعر تتضاعف)[١]
بحيث تتطلب منه هذا التحول.

ولعل استدعاء الشخصيات التاريخية، في الشعر العربي المعاصر، يرجع
إلى طبيعة (المرحلة التاريخية والحضارية التي عاشتها أمتنا في الحقبة
الأخيرة، وإحباط الكثير من أحلامها، وخيبة أملها في الكثير مما كانت تأمل
فيه الخير، وسيطرة بعض القوى الجائرة على بعض مقدراتها، والهزائم
المتكررة التي حاقت بها رغم عدالة قضيتها)[٢].

إن حميد سعيد كغيره من الشعراء العرب المعاصرين، قد أستأثر
باستخدام عدد هائل من الشخصيات التي يحتل فيها التاريخ العربي قسماً
مهماً، وهذا يرجع إلى نزوع الشاعر إلى التفرد بتوظيف الرموز العربية.

وبالعودة لمجاميع حميد سعيد الشعرية، ابتداء من (شواطئ لم تعرف
الدفء) فإنه يتكشف لنا عن شبكة من الأصوات التي تنتمي بدلالتها
التأريخية إلى مرجعيات متعددة، تستوي في ذلك الشخصيات التراثية أو

---

(1) – اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني: ٣٠٧.
(2) – استدعاء الشخصيات التراثية: ١٥٢ .

المعاصرة وكذا العربية وغير العربية التي يكون فيها الفعل الثوري رمزاً لها.

فإن إعادة النظر في طبيعة هذه الشخصيات وكيفية توظيفها تكشف لنا عن عدة أنماط للشخصية التاريخية تجدر مراعاتها في شعر الشاعر[1].

إن أغلب شخصياته تندرج ضمن الخط الثوري لجامع النضال والشهادة والتضحية والفداء والمغامرة، وهذا الأمر ينسجم مع طبيعة قصيدته المسكونة بهاجس التمرد والثورة، وهي طبيعة تعبر عن موقفه الخاص من الكتابة الأدبية وأنه غالباً ما يضع قبالة الرمز الموظف رمزاً مضاداً، يمثل الحاكم أو أية قوة تكبل هذه الشخصية بما تمتلكه من مبادئ ثورية، عن استكمال مشروعها الذي هو الحلم بالتغيير، وهذا يصدق على بعض النماذج فقط، إن الشخصية قد يكون الغرض من ورائها جعل القارئ يحس بالمفارقة التي غالباً ما تكون قائمة في الزمن بين الماضي والحاضر[2].

١) أ) النمط الثوري المتمرد:

جاء توظيفه لشخصية الصحابي الجليل أبي ذر الغفاري في قصيدة (رسالة من الصحراء) يقول:

مات الغفاري قبيل ألف عام

ما عرف التيه ولا الظلام

---

(1) – ينظر: اللغة الشعرية، محمد كنوني: ٣٠٨ .

(2) – ينظر: المصدر نفسه: ٣٠٨ .

فكان حرفه الجرئ يعبر الدنيا

إلى السادة في الشآم

وحدث الرواة

إن صوته الجبار أيقظ العظام

وعهدة النقل على الرواة

لعلهم قد غيروا في صيغة الكلام[1]

فأبو ذر الغفاري الصحابي الجليل، عرف بمواقفه الثورية الرافضة، في لتاريخ العربي الإسلامي.

النص الشعري يقوم على المشابه فشخصية (الغفاري) لها دلالات راسخة وعي المتلقي يعبئ النص بمواقفه ليكون تلقيه بعقلية تطبيق، فصوت لماضي الرافض للظلم (الغفاري)، والصوت الحاضر (الرافض للظلم والاستبداد، حميد سعيد) يتداخلان عبر حدث مشترك بينهما (جبهة الكفر سابقاً/ العدو الحاضر).

ب- الرمز المضاد:

يضع أمامه رمزه المضاد الذي يتجلى في خلافة الشام:

إلى السادة في الشآم

وحدث الرواة

إن صوته الجبار أيقظ العظام

---

[1] – ديوانه: ٩١- ٩٢، وينظر: ٥٨، ١٤٤، ١٧٣ .

وعهدة النقل على الرواة

لعلهم قد غيروا في صيغة الكلام

أم أن ذلك الصوت قد شقت عليه

رحلة القرون[1]

ج) النمط الثوري الرافض:

يستدعي الشاعر حميد سعيد شخصية ثورية أخرى هي شخصية الصحابي (عمار بن ياسر) رمزاً للجهاد والثورة، ليجسد من خلال مفهومه الثوري.

يا وجه عمار بن ياسر يا نقيَّ الجوع

أفقاً مقالة السحب

....

أهلوك ينتجعون أرصفة الرشيد[2]

يشكل حضوره في النص حالة النقاء والزهد (يا نقي الجوع) ليظهر الشاعر امتعاضه من الواقع المرير (أهلوك ينتجعون أرصفة الرشيد) ورفضه له (أي للواقع).

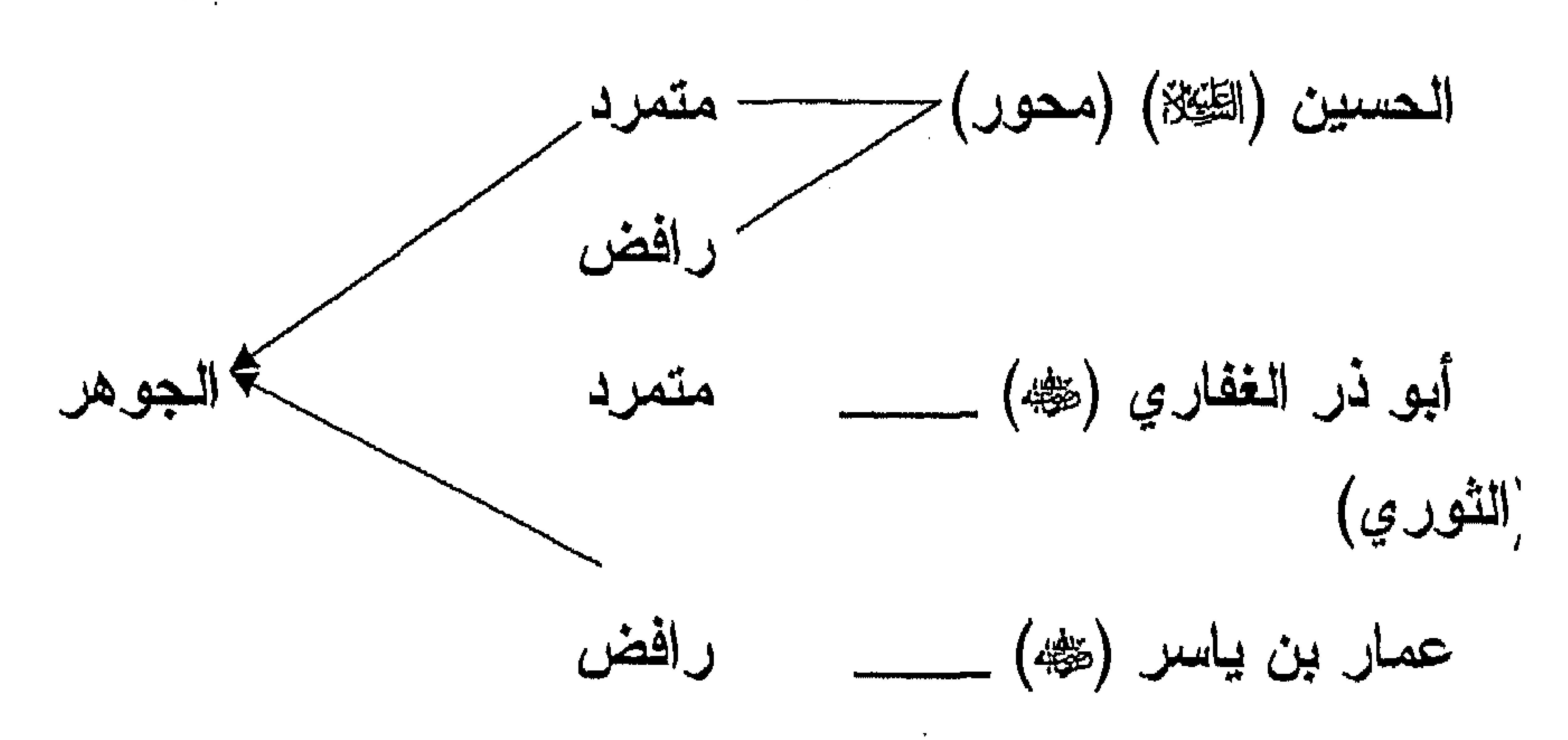
---

(1) – المصدر نفسه: ٩٢ .

(2) – ديوانه: ١٢٠-١٢١ .

ورمزه المضاد (فئتان) المشركون الذين قتلوا والديه في صدر الإسلام الفئة الباغية التي قتلته.

لم يلجأ حميد سعيد في استلهامه التراث من خلال الشخصيات إلى أسلوب لاقتطاع بل استخدم آلية الامتصاص؛ لتنطوي على خلق الحوار وقد تميز سلوبه في تناصه مع الشخصيات التراثية بآليات تكاد تكون مترابطة وهي الامتصاص، الحوار) وقد تجسد في تناصه مع الشخصيات الثورية لمعاصرة ليؤكد التحام الفعل الثوري وامتداده من خلال معادلة تلتقي فيها حاور ثلاث شخصيات تشترك في جوهر واحد وأن اختلف في الصيغة.



٢- أ - النمط الذي يرمز إلى النضال والشهادة:

وتعتبر قصيدة (فاطمة برناوي - صوت من كربلاء) أنموذجاً لتجسيد ثلاثة رموز: الحسين بن علي (عليه السلام) وأخته زينب (عليه السلام) وفاطمة رناوي نضالية.

في كربلاء صوت زينب يحاور السيوف

يقارع الرجال والأسنة

يشق أنهار الرمال عنوة

يزرع حقد الريح في الأجنة

يلم أشتات ممزقين... حرقاً... بيارقاً...

أعنة[١]

إن المقطع المتقدم لا يتحدث عن زينب بوصفها شخصية تأريخية إنما استوحي فعلها بوصفه صوتاً متجدداً ومدوياً يمكن أن يتسجل في كل وقت، وبذلك (استطاعت أن تثأر لأخيها الشهيد العظيم، وأن تسلط معاول الهدم على دولة بني أمية، وإن تغير مجرى التاريخ...)[٢].

ب- الرمز المضاد:

يظهر الشاعر الرمز المضاد وهو الشمر بن ذي الجوشن، الذي أمره ابن زياد بقتل الحسين بعد أن رفض مبايعته (وعر خيال سيفك الكليل يا شمر).

لكن موقف الشاعر يتعين في يقينه من إمكانيات الثورة؛ لأن (صوت الفارس المكي، وتعليق الرايات) دلالة تأكيدية على تجدد – الثورة – في كل زمان.

---

(1) – ديوانه: ١١٠ .

(2) – (تراجم سيدات بيت النبوة (ﷺ)، د.عائشة عبد الرحمن، دار الكتاب العربي، بيروت، (بدون تاريخ): ٨٠٠ .

وإذا كان الشمر رمزاً مضاداً للحسين بن علي (عليهما السلام)، فالخليفة هو الرمز المضاد لفاطمة برناوي: [١]

تهافتت أسماؤهم وصوتك الجريء مر خلف...

مهمة التعثر

وجهاً إقاحياً تعلقت على أقداره السنين

وهرب الخليفة العنين[٢]

٣-أ- النمط المعاصر (الرمز النضالي والمتمرد الثوري لرافض):

فاطمة برناوي (رمزاً للنضال والشهادة)

يوازن الشاعر بين فاطمة برناوي وبين الخليفة العنين الذي يتميز بالجبن وانعدام الرجولة؛ ليظهر التضاد بين (القوة والضعف) وفي هذا لمقطع:

خيولهم في كربلاء عبرت بحر الغرور

فوق جبهة الحسين

فوق جبهة الحسين

---

[1] – ينظر: اللغة الشعرية: ٣١١ .

[2] – ديوانه: ١١٣ .

فوق جبهة الحسين

وهمشت عظام صدره استباحت زمن العينين

وأنت تقرعين بالعينين

أسماءهم

وأنت تقلعين بالعينين

أظفارهم

فأرضنا وصوتك الأخضر توأمان[1]

يجسد الشاعر ما انتهى إليه الحسين (عليه السلام) بعد قتله، إذ أمروا بأن تمشي الخيل على جسده، إن التفاعل التناصي في هذه الأبيات يؤكد حقيقة مفادها إن الحسين (عليه السلام) وفاطمة يتضافران دلالياً بوجود قاسم مشترك بينهما هو تحمل العذاب والألم والاضطهاد؛ لإعلاء كلمة الحق، فهم وصلوا إلى مراتبهم بالصبر على البلاء، والشاعر يجاري ذلك؛ ليخلق الجو الدال على الواقع، فإذا كانت دلالات (الألم، والعذاب، والاضطهاد) في النصوص السابقة تتآزر لإظهار كلمة الله، فإن دلالات (الألم، والعذاب، الظلم) في النص اللاحق تتآزر لتحقيق الحرية، واللون الأخضر وصلاتها يتعاضدان لتأكيد الخصب والبشارة.

---

(1) – ديوانه: ١١٥، وللاستزادة من هذا النمط ينظر: المصدر نفسه، ٢٠١، ٣٨٣، ٤١٧، ٤٦٤، ٤٧١، وينظر: مملكة عبدالله، ١١٩، وينظر: طفولة الماء، ٨، ٥٢، وينظر: فوضى في غير أوانها، حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق–بغداد، ط١، ١٩٩٦: ١٢.

ب- النمط المعاصر (الأنموذج المقاتل):

يتسم هذا النمط بالاعتماد على قدر كبير من الموضوعية، وذلك من حيث تخاذها شخصية محورية؛ لتتناسب مع الطابع الحدثي الذي يتم في أسلوب نصصي، مما يؤدي إلى سمو الوظيفة المرجعية لارتباطها بالفعل الثوري تضطلع بما هو إنساني إذا كان وراء استخدام الشاعر التراث الشعبي جوانباً فسية واجتماعية وسياسية وحتى ثقافية وفنية فإنها استطاعت أن تمنح تلك للحظات الدالة من تجربته الفنية، ولاسيما في الحرب العراقية الإيرانية لشيء الكثير مما يميزه عن شعراء جيله، ولعل ذلك ما دفعه إلى إفراد نصائد كاملة لتلك الشخصيات الشعبية (العريف عبد العباس، محمد البقال، لولد السبع، النقيب جلال...)، فأمدها بالإبعاد المعاصرة الدالة، كي يعالج نضايا وطنية وقومية وهذا ما يؤكد أن الشاعر مسكون بالهاجس القومي عليه كان لا بد أن يغوص في أعماق ذاكرة الطفولة؛ لاستخراج رؤية نعيش في وجدان الناس، لاسيما العراقيون، ويتوقف نجاح الشاعر في حقيق التداخل معها من خلال قوة الإيحاء وقدرته على شحن مفاصل النص دلالات غير منقطعة الأثر التي يشع بها اسم تلك الشخصية، ففي قصيدته لعريف عبدالعباس يقول:

في طفولته – دفع الشر عن حقل والده

وتعلم أن يقنص الطير

ثم تَعلّم كيف يزاحم ذئباً

فإن أمسكت يده بالحجارة

أيقن أقرانه.. إن شراً يحيق بهم

قال لأقرانه:

إن مجد الحياة الجديدة

يومئ لي أن أقوم

فقمت.... [(1)]

بدءاً من العنوان فالشخصية هي عراقية ومشروع للشهادة مستمر في حرب ضاربة وبين قيم مجتمعية ومعطياته الفكرية[(2)]، فشخصية العريف عبد العباس عنوان لقصيدة على مرحلة ما وهي الحرب العراقية الإيرانية.

وعليه يكون التداخل معها؛ لتحقيق قصدية سياسية واجتماعية، فهي من الشخصيات الثائرة وهي رمز للرفض والثورة ساعدت في رسم عوالم ثائرة وذلك من خلال عدم اكتفائه بإيراد اسم الشخصية، بل إلى استيعاب كل التفاصيل المحيطة بها في أصلها الواقعي في (الحلة) لذا أوردها الشاعر بنسق ملحمي تتآزر فيه العناصر والبنيات والشخوص؛ ليخلق أنموذجاً لحدث درامي يتجاوز الحكاية أو السرد إلى الخطاب العام.

وقد كان المضمون الفنّي في قصائد (طفولة الماء) يمثل حالة التكامل والترابط بين لحظتي الطفولة والرجولة، ففي قصيدة (محمد البقال) يقول:

---

(1) – طفولة الماء: ٨-٩، وللاستزادة انظر: المصدر نفسه: ١٤، ٣٦، ٤٤، ٥٢، ١١٦، وينظر: مملكة عبدالله: ٥-١٦ .

(2) – ينظر: موسوعة المفكرين والأدباء العراقيين، الشاعر حميد سعيد، حميد المطبعي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ج١، ط١، ١٩٩٠: ٢١٠ .

في زحمة المتشردين أراه... أو ألقاه

كان يريد مني أن أرافقه

وكنت أريد رفقته إلى زمن المشاكس

كان يكتشف اعتراضاتي عليه

وينتهي منها بدائرة من الأصحاب... والخمر الرديئة...

****

... تزوج... ثم أنجب تسعة

كبروا

وصاروا يملؤون حياته فرحاً

وفي ألق التوهج

****

ومحمد البقال مزهو بحاضره

ومندهش بماض كنت احمله إليه...

أمس التقينا في نداء القادسية

كل هذا العمر مر... وما التقينا

مثلما كان اللقاء على نداء القادسية[١]

---

[1] – طفولة الماء: ٤٣– ٤٦ .

شخصية (محمد البقال) من الشخصيات التي تم تداخل معها؛ لأنها تحمل جزءاً لا يستهان به من المواقف التي تتطلبها المرحلة الراهنة آنذاك، لذا فهي شخصية (واقعية- متخيلة) اتسم عصرها بالاضطراب وعدم الانضباط وتميزت سيرتها الذاتية في البداية بالانقسام النفسي والتهور، لكنها تتحول إلى صوت لإدانة أوضاع سياسية واجتماعية متعلقة بالحرب فتتنوع مستويات التداخل لتلك الشخصية مما يؤدي إلى تحقيق المفارقة، من أجل تدعيم الدلالة العامة التي يهدف إليها الشاعر فتصبح تلك الشخصيات وحياتها مرآة تعكس الأوضاع المعاصرة دون الحاجة إلى الشرح فالتمازج بين الحركات الزمانية تشكل البؤرة الدلالية التي تتجاوز المرحلة السابقة إلى الحاضر.

ج) التناص مع الشخصية بحسب (القناع):

يعتبر هذا النمط من أهم الوسائل والتقنيات فاعلية لجأ إليها شعراؤنا المعاصرون لإيجاد (تقنيات لم تدخل مختبر القصيدة بعد، وربما كان القناع أكثر هذه الوسائل والتقنيات فاعلية، والقناع تقنية عني باستخدامها شعراء هامون في العالم مثل بيتس، إزرا باوند، ت.س. اليوت، وكان الشاعر منهم يسعى في استخدامه القناع، إلى التعبير عن رؤياه للعالم من ناحية، والحيلولة دون سقوط القصيدة تحت هيمنة عواطفه المباشرة ومشاعره التلقائية من ناحية أخرى)[1].

---

(1) – الشعر والتلقي... دراسة نقدية، د.علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ١٩٩٧م: ١٠٥ .

وقد وظف الشاعر في قصيدته (سحيم) شخصية تراثية هي شخصية لشاعر (سحيم عبد بني الحساس) الجاهلي لأنه يجسد تجربة موضوعية صفته (رجل العصر الذي ثار ومازال يكدّ ليكون شاهداً في معاداة الأنظمة لتي وقفت في طريقه من تطلعاته للأرض والإنسان والمستقبل، فسحيم هو نساننا اليوم المسلوب المضطهد والذي يبقى يلهبنا بعينين حالمتين...)[١]، وكانت قصيدة (سحيم) إنموذجاً للبدء مع تجربة القناع فبدلاً من التمثل الناضج لتجربة (سحيم) في تكافؤ الموضوعية والغنائية تأتي القصيدة أقرب إلى التعليق المتحمس على تجربة الآخر.

وتتخذ صيغة الخطاب المباشر بحكم التعاطف أو الشبه بين الشاعرين فكلاهما (قتيل القبيلة) تنبع شاعريته من (شقهة الدم الجموع)[٢].

الحس يا سحيم والهجير والضجر

منافذ الموت على الحياة والعذاب والسهر

سحابة العطاء للعفاة

وشارة المهاجرين في مَفازة الزَمنْ

فالعابرُ الذليلُ من يُميتُ في دمائه الحروف

ومن يذل الليل في محرابه الأنوف

---

[1] – الثورة في شعر حميد سعيد، محمود جابر عباس، مطبعة الغري الحديثة، النجف، ط١، ١٩٧٣م: ٦٤ .

[2] – ينظر: تطور الوعي، تطور الأداة، قراءة في ديوان حميد سعيد، عبد الجبار عباس، مجلة الأقلام، بغداد، ع١٢، كانون الأول، ١٩٨٤م: ١٣ .

ومن يذوب الحديد من يفتت الصخر

الحسُّ يا سهيمُ والبهجيرُ والضَجَرْ

أسمع رغم البعد شهقة الدم الجموع[1]

في هذه القصيدة استدعاء لشخصية أدبية تأريخية وهو الشاعر سحيم وقد كان هذا الشاعر مولى لبني الحساحس وكان أسود اللون، وقد استدعاه الشاعر؛ ليعبر من خلاله عن الوضع العربي القائم، إذ نجد أن القصيدة كانت تجسد هذا الصراع من خلال العلاقات الضدية التي تظهر في القصيدة فهناك العلاقة بين (الحياة والموت) وبين (الذل والعز) وبين (القوة والضعف) وبين (الأسود والأبيض) وبين (الصدق والكذب) وبين (الصمت والكلام) وهذه العلاقات تنضوي تحت العلاقة الضدية الرئيسية بين (العربي والغربي)، وبين (السيد والعبد) وبين (المالك والمملوك) وبين (المسيطر والمسيطر عليه).

فشخصية سحيم تحمل في ذاتها مفارقة استطاع الشاعر توظيفها فسحيم كان شاعراً ولمنه أسود مما جعله في نظر الآخرين أقل شأناً منهم وهذا ما يفسر وقوله (إذا كنت عبداً..) لأنه كان مولى، والمولى كما نعلم ينظر إليه نظرة استصغار وتحقير أنه مواطن من الدرجة الثانية وعلى الرغم من أنه كان كريماً، فإنه لم يضف شيئاً إلى نظرة الآخرين له، ومن هذه البؤرة انطلق الشاعر في قصيدته، فالإنسان في الواقع العربي في ذاته مفارقة تتجسد في ماضي الأمة العريق إذ العزة والقوة والسيطرة بينما واقعها الحالي عكس ذلك.

---

(1) – ديوانه: ٥٠-٥٢ .

وفي قصيدة (عيار من بغداد) التي استخدم فيها شخصية المحدث أحمد ن علي بن المثنى بن يحيي بن عيسى بن هلال التميمي الموصلي (أبو على) قناعاً يبث من خلاله أفكاره، وأبو يعلي الموصلي من العيارين – ،هؤلاء كما ورد في كلام الأستاذ طراد الكبيسي، جماعة من الفقراء يبيتون ي المساجد والخرائب وعلى الأرصفة، لا يكرهون شيئاً بقدر ما يكرهون لأغنياء والسلطة، ولهذا نجدهم يتحينون ثورتهم حينما يضعف بالسلطة، من لك ثورتهم في بغداد في القرن الثالث الهجري، وبخصوص أبو يعلي، فقد ان يقيم وجماعته في مسجد (براثا) بجانب الكرخ الذي يعتبر مكاناً لتجمع لخارجين على الدولة، وقد كبس في زمن المقتدر بالله وحبس من كان فيه، يرد ذكر هذا المكان في القصيدة التي تبدأ بالقناع معرفاً باسمه ومحدداً ويته الثورية التي تتجلى في النهوض ضد النظام الحاكم ومقاومة التسلط الاضطهاد[1]، يقول:

اسمي أبو يعلي الموصلي

من عياري بغداد

قاتلت رجال الحاكم باسم الله

وهزمت الشرطة في سوق الكرخ... خرجت

على ظل الله بأرضه

---

[1] – ينظر: الثورة في شعر حميد سعيد، محمود جابر عباس، مطبعة الغرى الحديثة: ١١٤-١١٦ .

الأرض تبارك وجهي بالفقراء... زماني[1]

يؤسس المقطع نسيجاً أخبارياً عن حياة أحد عياري بغداد وهو (أبو يعلي الموصلي) أنموذجاً للشخصية الثورية، معتمداً على التمازج ما بين (أنا) الشاعر، والشخصية التاريخية، تتحقق عن طريق إشارة الشاعر شرحاً وعلى لسان الشخصية، في صفاتها، وأعمالها (من بغداد ⟵ عياري قاتلت رجال الحاكم ⟵ وهزمت الشرطة).

ينجح الشاعر في هذا المقطع المتقدم في تحقيق دلالات التمازج ما بين الشخصيتين، ويتأكد الإخفاق في تحقيق التمازج في المقاطع اللاحقة، من النص نفسه حيث تبرز شخصية (أنا) الشاعر بروزاً حقيقاً، مما يكون لدور الشخصية التأريخية وضع هامشي في متابعة النص والاحتكال بصوت (الشاعر الراوي أبو يعلي الموصلي)، إذ أن صوت الراوي يأخذ مساراً جديداً في الحديث، والشرح عن الشخصية وأفعالها:

هذا زمن الشبق... الرعب سوار خض الجمرات

....

وقفتُ... أحدِّث....

أحياء المنسيين....

حَملتْ مدني شرفَ المدن الأخرى....

....

---

(1) – ديوانه: ١٤٨ .

وأبو يعلي ضيع تأريخ السطو........[1]

فـ(أبو يعلي ضيع تأريخ السطو) تأجيل كامل لصوت أبي يعلي الذي فتتحه مطلع النص، ليكون صوت الشاعر، الراوي ذا هيمن وقابلية في لسيطرة على الخطاب الشعري، وليكون صوت الشخصيات الشعرية في ناوب مستمر بين (صوت الشخصية التأريخية ←الراوي ← الشاعر) تقسيم مفاهيم ودلالات الشخصيات التأريخية شعرياً، يتحقق من التداخل مع شخصيات متنوعة؛ من أجل إغناء النص الشعري.

٤- النمط المغامر (المتحدي):

يوظف الشاعر حميد سعيد الشخصية التاريخية (طارق بن زياد) رمزاً الاً على المغامرة والتحدي، لتجسيد حلم من أحلام الشاعر الذي يريد أن يستدعي من خلاله قدرة الإنسان العربي إذا ما عزم على مواجهة التحديات، كما يتبين من هذا المقطع:

الأطلسي وجهي المغامر

وطارق على مدى السنين راية حبيبة تسافر

إلى سنين الوجد والمحبة

فكوا رباط الخيل يا أحبة

الثمن البخس هو الموت إذا ما لقي الإنسان

في العراء ربه

---

(1) – ديوانه: ١٥٠-١٥١ .

يكبر طارق وسيفه يداعب المحيط... أرضه اليباب[1]

والرمز المضاد هو (النفس) فإذا ما استطاع الإنسان أن يقلع الخوف من نفسه، ويؤمن بمصيره المحتوم فسيكبر ويكبر الأمل، ويفك رباط الخيل، وتصبح الحياة، والموت رمزاً للوجود، فالمحيط الحاجز الصعب الذي تخطاه القائد طارق بن زياد لبلوغ الغاية الكبرى، هي العبور إلى أسبانيا ونشر الدعوة الإسلامية وقد يكون السبب في توظيف الشاعر للرمز (طارق بن زياد) لغاية قصيدته هو الارتقاء بالوعي القومي إلى مستوى المغامرة لتحقيق أهداف الأمة العربية، وأبسط ثمن لذلك هو الموت حيث يقول:

فكوا رباط الخيل يا أحبة

الثمن البخس هو الموت إذا ما لقي الإنسان

في العراء ربه

يكبر طارق وسيفه يداعب المحيط... أرضه اليباب

والعساكر

تقرأ للمحيط سورة الفتح[2]

أمام غاية مثلى، لقاء الله عز وجل وهو راضٍ، فالموت ثمن بخس، وطارق بن زياد هو الرمز ومعادلة الموضوعي الفارس القادم من بغداد، الذي سيتخطى الحواجز إلى تحرير القدس.

---

(1) – ديوانه: ١٩٤، وينظر: المصدر نفسه: ٢٧٢ .

(2) – المصدر نفسه: ١٩٤-١٩٥ .

٥) النمط المنقذ (المخلص):

إن المخاطب شخصية إسلامية لا تخضع لمرحلة زمنية محددة والتي رمز إلى الخلاص الأبدي من حال اليأس والتشتت، ومن خلاله يلتئم جرح لأمة، وتتوحد الضمائر، ويخترق حاجز اليأس وتقوى إرادة الأمة، فالبطل لذي وظفه الشاعر حميد سعيد، سيفتح نوافذ النصر التاريخي ويغلق أبواب لهزيمة، كما جاء في قصيدة (اختصار المسار الأول):

إن لم تحمل أسماء الآتين سيحملك العصر

ضيفاً بين يدي الموت فقيراً

تمتد يداك بذل الشحاذين

تحمل خرقة صوفي مسكين

يتعاطي خلف الأسوار بقايا لغة التكوين

******

شربت عصر الماس مياه الركب،

وجفت للركب عيون[١]

والرمز المضاد: هو الهزيمة واليأس التي زرعتها الأحقاد في أزمنة نضال، لأن المخلص جاء لتحقيق غاية مقدسة، فهو سفر الغضب، وجاء

---

[1] – ديوانه: ١٤٤، وللاستزادة من هذا النمط ينظر المصدر نفسه: ٣٤، ٣٦، ٥٨، ٨٠

ليمسح هم الأمة بآيات الله عز وجل، فهو امتداد للرسالة ومعجزة إلهية فوق الزمن.

٦- النمط العدواني:

ويوظف الشاعر حميد سعيد شخصية (هولاكو) بوصفها شخصية عدوانية:

ومن مخدع عذراء جميلة

عاد هولاكو بوجه شائه

لم يعرف الشمس

تربي في مواخير الرذيلة

عاد بالسيف الذي حكناه من أعصابنا

سيفاً

أحالوه إلى مسخ إلى دمية أطفال[(١)]

يريد النص أن يقول شيئاً وهو أن هولاكو العصر الحالي جاء من مخدع عذراء جميلة والعذرية والجمال مقاييس النقاء والصفاء ثم أن هولاكو هو الذي لم ير الشمس (الحقيقة واليقين) بل إنه كان يعيش في الظلام.

---

(1) – ديوانه: ١٣٦، وينظر المصدر نفسه: ١١١، وينظر مملكة عبدالله: ٥١، وينظر: فوضى في غير أوانها، حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: ١٨، ٥٨، ٥٩.

هكذا يتم استخدام شخصيات معينة ليصوغ الشاعر بوساطتها رؤياه لفنية وانفتاح النص على شخصيات معينة، بأساليب معينة والذي يبرز لنا لأفق الثقافي للنص الشعري وللجيل الشعري متكاملاً، إ نلاحظ في هذا النص يضاً جزئية التناص مما يظهر الأفق الثقافي العام بشكل يقوم على المركزية المكان وعدم الاهتمام بالفروقات الكبيرة بين إسلامية الشخصيات أو عروبتها أو انتمائها إلى أي آفاق (ثقافية عقائدية أخرى)، فالمهم هو لموقف في المكان القديم والجديد من تلك الشخصية.

والرمز المضاد هنا هو (السيف) الذي يرمز إلى القوة والحضارة معاً، فالحضارة العربية التي دمرها هولاكو في الفترة المظلمة، بسبب ما يحمله من عدوانية، هذه الحضارة التي شيدناها بدمائنا وعقولنا، أحالها هولاكو إلى مسخ في الوقت الذي كانت حضارتنا شمساً تضيء للآخرين مسارهم، ويرمز السيف إلى القوة باعتبارها العراق صخرة الصمود بوجه أعداء العروبة فجاء هولاكو الجديد ليحطم هذه القوة ويحيلها إلى (خنجر سكر) لا جدوى منها.

عاد بالسيف الذي حكناه من أعصابنا

سيفاً

أحالوه إلى مسخ إلى دمية أطفال

إلى خنجر سكر[1]

---

[1] – ديوانه: ١٣٦ .

المستوى الثاني: التناص مع الأحداث التأريخية:

إن ما يميز النصوص الشعرية الحديثة احتواؤها على كثير من معطيات التراث ودلالته التي تمكن من خلق حالة تمازج في الحركة الزمنية بين النصين، إذ يعكس الماضي بكل آثاره ومعطياته على الحاضر بكل ما يشمله من جدة، فيما يشبه نوعاً من إعادة الإنتاج يشير فيه الحاضر إلى الماضي، يستفيد الشاعر منها في تقديم صورة احتجاجية للخطة الحاضرة من خلال اللحظة التأريخية (كما يتيح هذا الاستلهام للشاعر وللمتلقي الاتكاء على ما تفجره الشخصية التراثية أو الموقف التاريخي من مشاعر ودلالات، تحفظ القصيدة نفسها من التسرب في سردية باهتة أو خطابية زائفة)[١] فاستحضار الأحداث والوقائع التاريخية داخل سياق النص الشعري المعاصر، وسيلة خاصة يعمد إليها الشاعر لغرض شحن أسلوبه بطاقات فنية كبيرة؛ (لأن المتفاعلات النصية التأريخية لا تتقدم إلينا كوقائع)، ولكن من خلال ما ذكرته عنها كنصوص قابلة للقراءة والتأويل أيضاً)[٢]، مستمدة في النص التأريخي، ويلجأ الشعراء إلى هذا التوظيف، لتحقيق عدة غايات مختلفة حددها الدكتور علي عشري زايد بـــ:

١) عوامل فنية.

٢) عوامل ثقافية.

---

(1) – لغة الشعر... قراءة في الشعر العربي الحديث، د.رجاء عيد، الناشر، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ط) ١٩٨٥م: ٢٠١ .

(2) – انفتاح النص الروائي: سعيد يقطين: ١٠٦ .

٣) عوامل سياسية واجتماعية.

٤) عوامل قومية.

٥) عوامل نفسية[1].

إن هذه العوامل تشير إلى مدى إحساس الشعراء بغنى ما يحتويه التراث ما جعلهم يمتاحون منه ويتكئون على معطياته في رسم صورة قصائدهم شحنها بطاقات تعبيرية هائلة، تجعل النص التأريخي يشع بدلالاته التراثية النص المعاصر في عملية إعادة الإنتاج نص جديد غني بمضامينه وأفكاره، هو مع ذلك يعمل على خلق حالة انسجام كبير بين النصين الماضي الحاضر، فيصبح النص الجديد يمتلك بعداً شمولياً، يخرج به عن نطاق تعبير الذاتي، فتوظيف النص التأريخي يخرج بالعمل من الذاتي إلى موضوعي، ليصبح الحدث التأريخي معادلاً موضوعياً عن تجربة الشاعر معاصر والمعادل الموضوعي، كما حدده اليوت بقوله (الطريق الوحيد تعبير عن الشعور في شكل فني هو إيجاد – معادل موضوعي) له، أو عبارة أخرى إيجاد مجموعة أشياء، أو وضع، أو سلسلة أحداث تؤلف كونات ذلك الشعور المحدد، بحيث عندما تقدم تلك الحقائق الخارجية، التي جب أن تنتهي بتجربة حسية، فإن الشعور يستثار في الحال)[2]، واعتمد غلب الشعراء في توظيفهم للأحداث التأريخية على تقنية التكثيف والإشارة، قد يكتفون بإيراد جزئية من جزئيات الحدث التأريخية أو يشيرون إليه

---

1) – استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: ١٨ .

2) – ت.س. اليوت: الأرض اليباب الشاعر والقصيدة، د.عبد الواحد لؤلؤة، مكتبة تحرير، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م: ٢٧ .

إشارة معتمدين على المتلقي في فهمه؛ ليقوم بعملية الربط من خلال استدعاء الأحداث التاريخية وربطها مع السياق الحاضر للوصول إلى النص.

ويعد الشاعر واحداً من أهم الشعراء العراقيين الذين وظفوا التاريخ واستلهموه في شعرهم، بوصفه أداة تثري النص الشعري وتشحنه بطاقات فنية هائلة وقد وصف الدكتور علي جعفر العلاق شعره بقوله: (الحاضر والماضي في تفاعل حي)، ومن خلال دراسة شعر الشاعر نلحظ لديه اهتماماً خاصاً بالتراث العربي الإسلامي وهذه خاصية تكاد تكون مشتركة بين جيل الستينات من شعراء العراق، وعلامة فارقة تميز شعرهم عن جيل الرواد الذين أكثروا من استعمال الأساطير والرموز القديمة والأجنبية على حد سواء، فكانت هذه العودة إلى تراث الأمة هي محاولة لربط ماضي العرب بحاضرهم في تفاعل جدلي يثري الجوانب الفنية، ففي قصيدته (عودة إلى مرفأ البداية) يعمد الشاعر إلى ربط لحظتين تاريخية ومعاصرة من خلال توظيف الحدث التاريخي معتمداً على آلية التكثيف التي يقوم عليها توظيف الحدث التاريخي يقول:

كنت ملقى أشم الغناء الحزين

أتصاعد في رنة امرأة باكية

أتفاعل... أنهدُّ .. أكبر

بين حديث العشية...

والثلج يجرفني في البكاء

وفلسطين لما تزل في دمي

شغف

النساء تحدثن عنها... بكين.. وقلت:

لعل فلسطين واحدة من بنات الحسين

يرتدين اعترافاً

وعلى وجه أمي إسحاق المآذن

ويراوحن بين اعتناق أبي عفة الحزن

والانحباس المحيط براية صمتي

فأنا أعرف الشمر مزق من شره راية للحسين

وأنا أعرف الحر عاد إلى جنة عرضها الأرض والسماء

بعد أن منع الركب ورد الفرات[1]

يتكئ الشاعر في هذا النص على استلهام أحداث قصة ثورة الإمام لحسين (عليه السلام) من خلال الإشارة إلى بعض مفاصل تلك الثورة، وما حدث فيها من أمور عظام، مركزاً جل اهتمامه على مواقف خاصة يمكن أن نلخصها بأحداث ثلاث هي:

١) سبي بنات الحسين (عليه السلام).

٢) تمزيق الشمر لرايات الحسين (عليه السلام).

٣) ثورية الحر ورجوعه إلى معسكر الحسين (عليه السلام).

---

[1] – ديوانه: ١٧٢– ١٧٣، المصدر نفسه: ٢٤٧، ٢٥١، ٢٥٥، ٢٨٢، ٣٨٥.

فالشاعر على الرغم من ذكره هذه الشخصيات بأسمائها، إلا أنه كان يشير إلى ما تضمره هذه الشخصيات من أحداث إذ ترمز كل شخصية إلى حدث من أحداث تلك الثورة العظيمة.

فبنات الحسين إشارة إلى حالة السبي والشمر يشير إلى انتصار الظلم المؤقت، وثورية الحر هي رجوع الإنسان من الباطل إلى الحق، فالشاعر في هذا الاستلهام التاريخي يربطه بلحظة حاضره وهي فلسطين.

غير أن الشاعر يبقى مجالاً فاصلاً بين الاثنين، ليقبل العديد من التأويلات إلا أنها ترتبط بالقضية المركزية وهي اغتصاب فلسطين، فالشاعر يستخدم (لعل) وهي حرف يفيد الترجي ويضفي حالة من الشك، ففلسطين ربما تكون واحدة من بنات الحسين، أما الشمر فإنه يشير إلى الكيان الغاصب الذي احتل فلسطين وهو وإن كان قد حقق النصر إلا أن النتيجة كانت خسارته وانتصار الحسين، أما الحر الذي مثل موقف الإنسان الذي يعود إلى الحق بعد أن يعرف طريقه فإنه يشير إلى كل إنسان وقف موقفاً خاطئاً تجاه قضية فلسطين، وأن طريق العودة لا يزال مفتوحاً لكل من أراد العودة، وهذا ما نجده في مجموعة (لغة الأبراج الصينية)، إذ تميزت بالإتجاه الثوري الناهض، فهي تجربة الثوري الذي تنجيه الثورة وتدفعه للعمل بين صفوف الجماهير، فعلى الرغم من وجود آثار لجو الهزيمة الحزيرانية إلا أن المتغيرات الأخرى كثورة ١٧-٣٠ تموز أصبحت حافزاً لذلك التحول فهذه الفترة (لغة الأبراج الصينية) هي مرحلة انتقالية بين تجربة (شواطئ لم تعرف الدفء) التي تمثل حالة الانتظار والصمت المطبق وبين تجربة (قراءة

ﺎمنة) وهي مرحلة انتقالية أي أن فيها حالة انتظار لما سيحل بالمدن لمهزومة[1].

ويقول في نص آخر موظفاً أحداثاً تأريخية ترتبط بشخصية عبد الرحمن لداخل في قصيدته (توقعات حول مستقبل المدن المهزومة):

عَبرتُ بحرَ الرومِ

لم أسمع نداء أخي الذي قتلوه

لم أسمع نداء الروم

وعندَ مشارفِ المدن

وحين هَزمتكم بالصمت.. لم أحمل عليكم

لم أر الحجج التي تأتون غير مواسم للموت

جاء نبيكم؟!

بالأمس فَقّأ أعين الحُجاج

دنّس كُلّ قادمة لبيت الله

صب الخمر أنهاراً بغار حراء

عاشر ساقي الخمر

معاشرة النساء

---

[1] – ينظر: موسوعة المفكرين والأدباء العراقيين، الشاعر حميد سعيد، حميد الطبعي، ١٨٤.

وعاد يدعو أهلنا الضعفاء

باسم شهامة عوراء[1]

يتخذ الشاعر في هذا النص من شخصية (عبد الرحمن الداخل) قناعاً له يتكلم على لسانه؛ وهو من الشخصيات التي كثر توظيفها في الشعر الحديث لما تحمله من سمات ترتبط بجانب الانتصار، ورفض الهزيمة وقوة العزيمة، بيد أن توظيف هذه الشخصية شكل مفارقة مع عنوان القصيدة إذا عددنا العنوان من أول الموجهات القرائية التي يعتمد عليها المتلقي في اكتشاف دلالات النص، وتتأتي هذه المفارقة من كون شخصية عبد الرحمن الداخل تشير إلى انتصار الإنسان رغم كل الصعوبات، أما عنوان القصيدة فيدل على الانكسار وأن الشاعر يقدم نبوءات وتوقعات حول المدن المهزومة لاسيما (قصائد هذه المجموعة (قراءة ثامنة) أشارت إلى إمكانية التغير في الواقع العربي في وقت كان البكاء هو السمة البارزة في النص الشعري العربي، وكذلك موجة هجاء الحاضر والماضي والمستقبل وتعذيب النفس، منذ الخامس من حزيران ١٩٦٧م، وقد تكرست بعد أحداث أيلول ١٩٧٠م وما أصاب المقاومة الفلسطينية من أذى واضطهاد)[2].

يقوم هذا المقطع (الشعري) المقتبس على استثمار مجموعة من الأحداث التأريخية ولكن جميع هذه التوظيفات تقوم على أساس المغايرة، ليبين من خلال هذه المفارقة حدة التنافر بين الحاضر والماضي، فنجد أن الشاعر يبدأ

---

(1) – ديوانه: ٢٤٢ – ٢٤٣ .

(2) – موسوعة المفكرين والأدباء العراقيين: ١٩٢ .

لتوظيف من تأكيد على عبور (الداخل) إلى بلاد الأندلس بعبوره (بحر لروم) فعبور الداخل هو حقيقة تأريخية لها زمنها، ثم يعقبها بعدد من لأبيات التي يظهر فيها استثمار بعض المواقف بدلالة المغايرة، فيقول:

لم أسمع نداء أخي الذي قتلوه

لم اسمع نداء الروم

فهو هنا يؤكد على أنه لم يسمع نداء أخيه، وهذا النداء جاء بعد أن عبر حر الروم، بينما يشير النص التأريخي إلى أن الداخل عبر مع أخيه نهر لفرات بعد أن طاردتهم جيوش العباسيين، وقد عرضوا عليهما الأمان، فعاد خوه إلى العباسيين فقتل بينما هو واصل سباحته فعبر النهر، واستطاع لنجاة ومن ثم الوصول إلى الأندلس، ثم يأتي قوله: (هزمتكم بالصمت) يؤكد هذا الانتصار الساحق على العباسيين بأنه صمت عن كلامهم فحقق لنصر ويأتي التزام (الداخل) بهذا الصمت، لأن ما يقدمونه من حجج لا تكفي إنما هي حجج تجلب الموت، ويقيم موازنة تشبه المفارقة بين (الداخل) الوضع الراهن للمدن المهزومة، فصمت (الداخل) حقق له النصر، أما صمت هذه المدن فحقق لها الهزيمة على أيدي الأعداء.

ويستمر توظيف الأحداث التأريخية بالدلالة المغايرة نفسها؛ ليشير لشاعر إلى حدة المفارقة التي تربط بين الزمنيين – الماضي والحاضر في نوله:

جاء نبيكم؟

بالأمس قفأ أعين الحجاج

دنّس كلّ قادمةٍ لبيت الله

صَبَّ الخمر أنهاراً بغار حراء

فلم تعد هذه المغايرة على مستوى الأحداث فقط وإنما أصبحت بين الزمنين حتى شمل أقدس ما تشير إليه الأشياء، فتحول الرمز السلبي من إنسان يهدي قومه إلى طريق الحق إلى نبي فقأ أعين الحجاج ويمارس كل الأعمال الوحشية التي تتنافى مع ما تشير إليه الكلمة في ذهن المتلقي من دلالات السمو والرحمة والخير، وأكد هذا الأمر بقوله: (صب الخمر أنهاراً بغار حراء).

فغار حراء يرتبط في ذهن المتلقي المسلم بدلالات مقدسة، فهو مكان تعبد الرسول (ﷺ) الذي لجأ إليه في هجرته من مكة إلى المدينة، وكان لهذا المكان أثر هام في تاريخ الدعوة الإسلامية، إذ كانت مرحلة قطعها الرسول (ﷺ) لإنشاء الدولة الإسلامية؛ وهكذا تتعمق حدة المفارقة بين الماضي والحاضر، ماضي الدولة الإسلامية المشرق، وحاضر المدن المهزومة وتزداد حدة هذه المفارقة بقوله في نهاية المقطع:

باسم شهامةٍ عوراء

وفي نص آخر يوظف الشاعر مجموعة من الأحداث التاريخية على شكل حالات تتحقق في العصر الحاضر ملغياً بهذا التوحد المسافة الفارقة بين الزمنين، وليشير من خلال هذا التوحد على قدرة الإنسان العربي على تغيير واقعه إن هو عاد إلى ماضيه يقول في قصيدته (قراءة ثامنة):

إن العشيرة أعقم من أن ترد الغزاة

ودمشق التي أتذكر...

ما صنعت ربها من تمور الجزيرة

ما قايضته برب تخثر في صوتها

خارجاً في المواسم، يحلم بالريح

يصنع أمجاده بالبيادق

هل تذكرين القتيل الموزع ما بين حطين والقادسية

بين المنيفة والجرح

بيني وبينك

أعرفه عربياً نفته أقاليمه[1].

يتناول الشاعر في هذا المقطع حالة التشظي والتمزق الذي يعاني منه لوطن العربي بين حالتين زمنيتين (حطين – القادسية) وقد غير الشاعر ن دلالة هذه الفترة وجعلها حالة مكانية، فالقتيل – العربي– موزع مكانياً ين حطين التي ترمز إلى بلاد الشام والقادسية التي ترمز إلى بلاد العراق العربي موزع الإشلاء بالرغم من حالة واحدة التي حققت الانتصار للعرب ي معركتي القادسية وحطين، مما يجعل النص يقوم على المفارقة بين حالة لانتصار التي تحققت في تلك المعارك وبين الواقع الراهن الذي يعيشه لعرب، فالقتيل هو الوطن العربي وتوزعت أشلاؤه بين أقاليم الوطن العربي، هذا القتيل توزع بين المنيفة والجرح، لينتقل بعد ذلك إلى تجسيد حالة

[1] – ديوانه: ٢٧٣ .

الفرقة بين الشخصين مع قربهما، توزع القتيل بينهما، ليخلص بعد كل هذا إلى النتيجة التي يصل إليها، فهذا القتيل يعرفه عربياً ولكن حتى الأقاليم التي ينتمي إليها وتعود إليه بدلالة الضمير (الهاء) في (أقاليمه... نفته)، فهو يعيش في حالة غربة مكانية رغم الموت فالقتيل رمز للوطن العربي الموزع إلى أقاليم مجزأة تتوزعها الصراعات التي نشأت بين أجزائه، ولا يمكن الانتصار إلا بالوحدة كما حدث في حطين والقادسية.

ومن النصوص الأخرى التي وظف فيها الشاعر بعض الأحداث التأريخية بدلالة المغايرة قصيدة (اعتراف)؛ إذ يوظف الشاعر في هذا النص أحداثاً تأريخية عظيمة في التأريخ العربي، ولكنه يغير من ترتيب التسلسل التأريخي فيقول:

حلم يأتي لكن القلب...

تداركه التعب

لست الآتي من مدن الخوف ولكن القلب

تداركه التعب

في عام الهجرة... في التاريخ القادم

أو في عام الفيل

سأخط على صفحات اليم المشتعل... المرحلة الأولى..

....

فاكهة النار... تظهر أشعار الحب

تفتح نافذة للآتين

وتساوي بين السلم وبين الحرب[1]

يؤسس المقطع أمنيات جديدة ومتحققة، بقوله: (حلم يأتي) لكن مستوى لحلم يشرع بالإلغاء نتيجة استخدامه حرف الاستدارك (لكن)؛ لتكون مساحة لتأجيل مفتوحة ومعلنة.

والتناص مع مرجعية الحدث التأريخي (عام الهجرة، والتأريخ القادم، عام الفيل)، دلالة توجيهية تؤكد التحولات التي شهدت الأرض العربية نذاك (من العبودية إلى الإسلام)، إذ يسلب النص الشعري ترتيب النص لتأريخي من خلال خلق جو من المفارقة (عام الهجرة، والتاريخ القادم، عام لفيل) وهنا ينعدم الزمن التأريخي التعاقبي (عام الفيل، عام الهجرة، التاريخ لقادم) ليحل محله زمن (مجرد) لتكون دلالة التناص أكثر خطورة من خلال لأخبار عن المرجعية والتصريح عنها سمياً بـــ(عام الهجرة، التاريخ القادم، عام الفيل)، ومحاولة نقل اسمية الحادثة التأريخية، دلالة على أن فعل لتسمية وسيلة في التصريح بانتهاء الحرب بالانتصار في قوله:

وتساوي بين السلم وبين الحرب

ففعل المساواة دلالة خيرية، تؤكد تحول الحرب إلى انتصار حقيقي من ون المثول إلى الأمر الواقع، بإلغاء مفاهيم التعب (تداركه التعب) التي سرح بها القلب.

---

[1] – ديوانه: ٢٢٩ – ٢٣٠ .

قد استأثرت الأحداث المعاصرة باهتمام الشاعر حميد سعيد، بسبب معايشته للحدث، وعمق إحساسه بالمسؤولية إزاء تلك الأحداث، فقد انشغل الشاعر بأحداث فلسطين والنكسة، والأحداث العربية وأحداث الحرب العراقية – الإيرانية. إذ يقف الشاعر حميد سعيد عند الحدث التاريخي ويربطه بالواقع المعاصر الذي مر به.

و(مما لا شك فيه أن ما حدث من الأحداث إلا ويقترن بخلفية ملازمة تتجلى في الإطار الزمكاني الذي يتأطر الحدث من خلاله وفيه)[١].

وباستقرائنا لمجموعة (طفولة الماء) نجد أن الديوان بأتمه ذو مضمون حدثي مادامت (طفولة الماء) مخصصة في أغلبها لشعر الحرب باستثناء قصيدتي (السؤال ومنصور)، أما ما تبقى فيتحدث عن الحرب كحدث مهول ومثير تارة في شخصية العريف عبد العباس وطوراً في (الولد السبع) و(محمد البقال) وأحياناً في أماكن كـ(بستان عبدالله)، ولعل وجود هذه العلاقة في أغلب افتتاحيات النصوص الشعرية يظهر لنا مدى سيطرة هذا الحدث – الحرب العراقية الإيرانية – على فكر الشاعر من جهة، وإن الدخول إلى النص هو في الواقع دخول في الإطار العام الذي يرسمه النص الشعري من جهة أخرى[٢] في قصيدة (العريف عبد العباس):

في طفولته... دفع الشر عن حقل والده

وتعلم أن يقتنص الطير

---

(1) – اللغة الشعرية: ١٤٧ .

(2) – ينظر: ديوانه: ١٤٧ .

ثم تعلم كيف يزاحم ذئباً

فإن أمسكت يده بالحجارة

أيقن أقرانه... أن شراً يحيق بهم..

وهو دافعه[1]

والعملية التناصية نقلت الحدث إلى مستوى الرمز داخل السياق، ليشكل حوراً يلتقي فيه البعد (الزمكاني) والبعد (الإنساني) لتعميق حالة الذكرى الارتباط بين ذات الشاعر والوطن والمجتمع.

وتندرج قصيدة (النقيب جلال) في إطار مشروع كتابة قصيدة الحرب؛ تعينه في طرح قضايا العصر فيقول:

وجلال الصغير... الفقير.. المحاول...

ينتشل العارضيات من نفسها

يستعيد السماوات من قوسها

ويخبئها في دفاتره...

إقرأ

يرى العارضيات تصحبه في الخنادق

حاملة أرثها

---

[1] – طفولة الماء: ٨، وينظر: المصدر نفسه: ١٤، ٤٤، وينظر: مملكة عبدالله: ٢١، ٣١، ٤٩.

أنبت الأرض... قمحاً ودالية

رجل منذ بدء الخليقة... يفتح باب الحياة...

ويودعها وطناً.. ويسوره بالقصائد والعربات

بأبنائه والرياح

رجل... شهد القادسية... والعارضيات[١]

إن القصيدة تأخذ منحى قصصياً تبرز من خلاله تحولات شخصية النقيب جلال إنها محاولة معالجة الواقع بصورة أو بأخرى، إنها محاولة لتحقيق الانسجام الحاصل في الواقع المعاش، وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر لجأ إلى هذا المنحى (القصصي) ليتسنى للمتلقي استلهام مضمون النص، (إلا أنه سرعان ما يقطعه بصوت الراوية الذي يفتح السياق على حدود الذاكرة، لإثارة بعض الملامح التي تمت بصلة إلى محيط هذه الشخصية (مروءات/ امرأة افرغتها الهلاهل/ دم.. وبيوت تنام على صمتها/ للرجال الأشداء../ وجلال الصغير... الفقير... المحاول..) وما تنطبع به من سمات شبه أسطورية تعتبر بمثابة حلقة اللقاء بآدم (رجل منذ بدء الخليقة... يفتح باب الحياة) أو بتموز (تموز طفل الصباح...) وهذه السمات هي التي أهلته لأن ينبت (الأرض قمحاً ودالية) وأن يكون (بيرق العارضيات... وتاريخ هذي البلاد) نظراً لما فيه من بطولة، حيث (شهد القادسية... والعارضيات)[٢].

---

(1) – طفولة الماء: ١١٦– ١١٧، وينظر: فوضى في غير أوانها: ١٦– ٥٨.

(2) – اللغة الشعرية: ٢٠٧– ٢٠٨ .

هنا يتحول الحدث إلى رمز حيث يرتبط التاريخي بالمعاصر، ليشكل تفرداً في الشجاعة والبطولة في ساحة المعركة، وعملية التناص تأتي لترتقي بالحدث إلى مستوى دلالي، يعبر عن الحدث التاريخي المرتبط بالحاضر، وهو الحدث الكبير.

ففي هذه القصيدة نجد أن الحضور التأريخي فيها يكاد يكون مهيمناً إذ نجد أكثر من إشارة تأريخية وأحداثاً متنوعة يقوم الشاعر من خلال توظيفها بالربط بين الماضي والحاضر، مستلهماً قيم النصر من عمق التأريخ، وذلك بعملية مزج فعالة مستحضراً تاريخ البطولة لتلك المدن التي شهدت كثيراً من المعارك، فيبدأ النص بذكر (بابل) تلك المدينة التأريخية وما ترمز إليه من معاني العظمة، والقوة، كما أن في الإشارة إليها استحضاراً لتاريخ الصراع العربي الفارسي ويتعزز هذا التوظيف من خلال استحضار (شيبان) فيقول:

ويقولون أيتها العربية.. شيبان حاضرة

فلتكن لك منها... حدود

ومن صهوات الخيول بلاد... ومن فجرها لغة

أقبلت راية من تهامة...[1]

فيشير النص إلى (حدودها، والحماية) و(الصهوات، والخيل، والقوة والرجال) ويشير إلى تهامة مصدر إلهام الشعراء (لغة الفصاحة والوضوح والحقيقة) فقبيلة شيبان خاضت موقعة (ذي قار) وانتصرت فيها على الفرس

---

(1) – طفولة الماء: ١١٣– ١١٤.

فهو باستحضاره يشير إلى ذلك الانتصار وأنه حاضر اليوم كما كان حاضراً في الأمس ثم يربطها بحدث آخر وهو وصول الإسلام إلى العراق ومعركة القادسية، التي انتصر فيها العرب المسلمون على الفرس وكانت إيذاناً بزوال الإمبراطورية الفارسية التي استمرت تحتل أرض العرب زمناً طويلاً، فعندما يصور الشاعر المعركة في القادسية يستحضر ماضي الأمة ويستحضر رموزها، لأن (مد جسور الحوار مع تراثنا الثقافي يعني بالضبط إبراز هويتنا الخاصة من جهة، كما يعني ثانية مد جسور التواصل مع الجمهور الثقافي ذي النزعة التراثية)[1].

المتنبي: شاعر من العصر العباسي.

المثنى: قائد عربي انتصر على الفرس فيفتح زمن الحاضر على أزمنة متنوعة ومتباينة من الماضي تتحدد لخلق بؤرة مركزية يستند إليه السرد فاستحضار شخصية المتنبي ذلك الشاعر الكبير الذي كانت قصائده أناشيد للنصر في معارك لسيف الدولة، يستحضر من خلاله دور الشاعر في المعارك الفاضلة وليقيم علاقة توحد ما بين قصائده وأثرها في هذه الحرب وبين قصائد المتنبي وأثرها في معارك سيف الدولة فالشاعر (لم ير الحرب مجرد معارك عسكرية على الحدود بل كانت صراعاً، بين مشروعين وموقفين، بل بين زمنين أيضاً وكان يرى الإنسان حاضراً فيها بتاريخه

---

(1) – علامات على طريق الرواية في الأردن، مجموعة بحوث (الرواية والتاريخ) نزيه أبو نضال، دار الأزمنة، الأردن– عمان، ط١، ١٩٩٦: ١٨١ .

الشخصي ضمن حضور التأريخ الذي كان يمد المشروعين المتصارعين بفعله سلباً وإيجاباً)[1]، فيقول:

أقبل المتنبي وكنا نحاول أن نستعيد قصائده

فاستضفناه...

قاسمنا خبزنا والطريق إلى الموضع المتقدم

مازالت الروم تحشد أجنادها... بانتظار قوافيه

في الموضع المتقدم[2]

الشاعر في أغلب استلهامته للأحداث التاريخية يركز على قضية الصراع (العربي – الفارسي) وربطه باللحظة الحاضرة، ففي هذا المقطع يتبادل الأدوار فالمتنبي يمثل حالة الصراع بين العرب والروم، فهم يحشدون أجنادهم ضد قوافيه، والشاعر يمثل حالة الصراع بين العرب والفرس فهم يحشدون أجنادهم ضد قوافيه، فتركيز العدو على الجانب الثقافي محاولة لطمس معالم العرب الأصيلة، فالأبناء يعيدون تاريخ الآباء وماضيهم وكأنه لم يحصل تغير في الفضاء (الزمكاني) فالمكان في المنازلة السابقة (ميسان وشيبان) هو نفسه؛ لأن العدو نفسه والمكان ولكي يؤكد الشاعر، عمق الحدث المرتبط بالشخصية أو بالمكان أو بالزمان، فإنه يلجأ إلى الاستدعاء فيتناص مع شخصية تاريخية، على مستوى المحور المساعد للشخصية

---

(1) – موسوعة المفكرين والأدباء العراقيين: ٢٠٩ – ٢١٠ .

(2) – طفولة الماء: ١١٤ .

المحورية التي ترتكز عليها القصيدة، على هذا النحو قامت مضامين الرؤيا الشعرية المنبثقة عن وعي بالتراث.

ونجده في مجموعة (فوضى في غير أوانها) يركز على الأحداث الأخيرة إذ كتبت المجموعة في مرحلة كان العدو الصهيوني الأمريكي يمارس ضغوطاً ضد عراقنا الحبيب لذا نجده يقول:

فقراء سومر يبدأون نشيدهم ليلاً

فإن عاد النهار

صمتوا.. وحل بهم دوار

ماذا سيبقى.. من تراتيل المعابد

حين تدخل في حناجر منشديها النار

تأتي من مسيل القار

نُذُرٌ...

لأم النهر.. أبناء يقيلون العثار

فقراء سومر يبدأون نشيدهم ليلاً

يمدون النشيد إلى النهار...[1]

تتناص المتتالية الشعرية مع الحكاية السومرية المذكورة في ألواح الطين التي تحكي قصة السومريين الفقراء، لكن صيغة المتتالية الشعرية

---

[1] – فوضى في غير أوانها: ٦ .

تقترب من آلية الحوار التي اقتضت انحراف الخطاب السابق عن مساره الأول إلى مسار آخر متمثل بقانون المفارقة أو قلب الموقف الدرامي[١]، فالحركة النشيد يجتاح الليل الساكن، حينما يجتاح الصمت النهار من هنا يكون للحكاية السومرية متن آخر اقتضاه الموقف الراهن فالتراتيل المنبثقة من جوف الليل ربما نفذت إذا دخلت حناجر الفقراء لكن نزعة التفاؤل لا تنفذ عند نهاية المطاف؛ لأن فقراء سومر يمتدون بتراتيلهم الثورية إلى النهار ولعل دلالة النص المقطع مرتبطة بدلالة العنوان الذي تصدر اسم المجموعة (فوضى في غير آوانها) (فالظروف قد تركت على شعره فيها مياسم وخطوطاً عميقة تعكس ومضات الأحداث الأخيرة المرافقة للحرب)[٢].

فعلى الرغم من وضوح المرجعية المحيلة إلى منبع الأخذ فإن الفوضى تهيمن على مفردات البنية الرئيسة للنص ويبدو للقارئ أنها فوضى قصدها الشاعر.

المستوى الثالث: التناص مع الأماكن التأريخية:

اتجهت الدراسات النقدية الحديثة إلى تأطير المكان وفرز أنواعه على الرغم من التداخل الحاصل بين كل من الزمان والمكان وفقاً للمنظور الفلسفي[٣]، إن استحضار المكان التأريخي في النص الشعري المعاصر يثير

---

(1) – ينظر: أدونيس منتحلاً: ٥٦ .

(2) – قراءة في نصوص حميد سعيد التكعيبية... د.ضياء خضير، مجلة الأفلام، العدد الأول لسنة ١٩٩٨م، ص: ٢١ .

(3) – ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، الوصف وبناء المكان، د.شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠م، ٥٩ .

عدة أسئلة شائكة على مدار الأبعاد التشكيلية للنص؛ لارتباط المكان بالبعد التأريخي دلالة زمنية أكثر من كونها دلالة مكانية، فالمكان مضافاً إلى البعد التأريخي علاقة تخصيصية في حصر المكان بالزمن التأريخي، مؤجلاً كل أبعاد المكان الديكورية التزينية، فالمكان هو ذلك (الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي إنتاج اجتماعي آخر يحمل جزءاً من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه)[١].

والاهتمام بمفهوم المكان يتخذ عدة مسارات، أهمها[٢]: البحث في المكان بوصفه حلقة زمانية، وهذا النوع يقترب جلياً من (المكان التاريخي) حيث يظهر لدينا مكان واحد يتحدث عنه الشاعر في مدة تأريخية معينة، كمركز وفكرة يستجمع حولها أمكنة متعددة تعبر عن رؤية الشاعر الموحدة تجاه أمكنة لا تلتقي جغرافياً، إذ يتشكل المكان من خلال تفاعل الشاعر معه، واستطاعت نصوص حميد سعيد الشعرية الإفادة من تباين ماهية الدلالات الرمزية المنبثقة عن المكان إذ (لا يقتصر على كونه أبعاداً هندسية وحجوماً، ولكنه فضلاً عن ذلك- نظام من العلاقات المجردة يستخرج من الأشياء المادية المحسوسة بقدر ما يستمد من التجرد الذهني)[٣].

---

(1) – الرواية والمكان، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ط) (د.ت) ١٦-١٧ .

(2) – ينظر: البناء الفني في الرواية العربية، الوصف وبناء المكان، د.شجاع مسلم العاني: ٦٠ .

(3) – الرمزية في مقدمة القصيدة، منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٩٧٣م: ١١٩ .

ونتيجة لذلك (تتنوع الأنساق اللغوية التي تتبلور من خلال عملية التشكلات تلك، ومن ثم تتعدد المستويات التي تنحو على وفقها إتجاهات المنتوج الدلالي)[1].

لهذا السبب، يحصل تبلور القيمة الجمالية للمكان في شعر حميد سعيد، ولأجل البحث عن معطيات الفن المسرحي داخل الفن الشعري يتبين لنا صدق التجلي (الديكوري) داخل معطيات المكان، إذ يستفيد المكان الشعري من أسلوبية البناء الديكوري فالنص الشعري تارة يستفيد مكانياً من الحدث التأريخي وتارة أخرى يهتم بالمكان كعلاقة أو كبناء ديكوري على النحو الذي يمكن أن نميز بين النص كحدث والنص كديكور، وفي محاولة دقيقة للدخول إلى نص الشاعر يتجلى لنا صدق إدعائنا إذ يستثمر نصه (اليقين) المكان التأريخي بوصفه رمزاً:

اسْتعَرَتْ بينَ تلكَ الوجوهِ

سافرتْ بين أسمائهم ثم دارت، لَوَتْ قادماً

من هنا صنعت وجهه بيديها وقالت:

أنا الهجرة... النبأ

في زمان الخيام التي قارعت طاق كسرى

وُلِدَت لحظةٌ تحت خيمتها... ارتفعت رايتان

---

[1] – الضوء والشرفة (جدلية الاستثنائي والمألوف في شعر حميد سعيد)، معين جعفر الموسوعة الصغيرة، (٤٢٠) دار الشؤون الثقافية العامة، العراق– بغداد: ١١٣ .

واعتلى وجهَها عالمان

عالمٌ راسخٌ بينَ أسلافه

عالمٌ حملَ الوجهَ صوبَ الإله[1]

يستدعي السطر الخامس (في زمان الخيام التي قارعت طاق كسرى) المكان التأريخي، بوصفه مكاناً تجلت فيه أحداث كثيرة، فـ(زمان الخيام) علامة مكانية أقرب إلى المكان العربي وطقوسه، في حين (طاق كسرى) إشارة استعارية تؤكد فعل الغزو والتدمير لتراث العرب وطقوسهم، لتحريك دلالتين متناقضتين.

الخيمة استعارة للعرب/ البدو

طاق كسرى استعارة للفرس/ الحضر

فمن المنطق أن الحضر أكثر تحضراً من البدو، لكن الواقع ينقض ذلك تماماً فالبدو ينقلون الحضارة إلى الحضر، أما من الناحية الأخرى فيريد الشاعر أن يؤكد أن العروبة صنعت نفسها أولاً (وجهها) ثم تمثلت في (الهجرة) ذلك الانتقال المكاني والزماني في الآن نفسه؛ ذلك أن الهجرة كانت تمثل فتحاً جديداً وأرضاً جديدة يمتد وينمو من خلالها الإسلام، ومن قبل ذلك كان (النبأ) الذي جيئ به إلى سيدنا سليمان (عليه السلام) من المكان (سبأ) لم يذكر الشاعر المكان (سبأ) بل ذكر الانتقال والحركة والفعل في المكان الذي حصل في التاريخ محاولاً ربط العروبة التي نشأت في الصحراء (الخيمة) بالهجرة

---

[1] – ديوانه: ٢١٣– ٢١٤، وللاستزادة ينظر: المصدر نفسه: ١١٠، ١٤٨، ٢١٢، ٢٧٣، وطفولة الماء: ١١٢٤، وفوضى في غير أوانها: ٥٣، ٥٩، ٦٢.

والنبأ؛ ولذلك يقول في المقطع الأخير (واعتلى وجهها عالمان/ عالم راسخ بين أسلافه/ عالم حمل الوجه صوب الإله) لقد اصطبغ هذا الوجه الجديد الذي يتشكل من الانتقالات المكانية، الهجرة والنبأ بلونين الأول عالم الخيمة والأسلاف والثاني متجه نحو الإله، مما يرسم مكاناً انتقالياً أيضاً مكان كله حركة وفعل وهو ذو وجهين؛ لأن له جذراً راسخاً في الأسلاف ورأساً متجهاً نحو الإله.

بهذا الانتقال نتجت حركة العروبة والإسلام واستطاعت رد كيد كسرى، وبهذا الانتقال سنرد من جديد... إذ يريد الشاعر أن يؤكد انبعاث هذين الجانبين مرة أخرى؛ لكي يعالج موقف الحرب.

وتستقطب آلية الحوار المكان التأريخي بوصفه ديكوراً، ولعل نص للجزر الثلاث، قابلية في استحضار هذا اللون من الأمكنة:

نقتسم الليلة غرناطة

نقتلها خوفاً من عار الجوع؟؟

ففي أعوام القحط... تجوع العربية،

تذوي كالورد الصحراوي

وتنقل ساحتها من خط العار إلى خط الموت

فليقتلها الأبناء المهووسون

الشهداء المنسيون

الأحباب الملعونون

غرناطة يحملها الفرس على فيل أعمى

ويزفون بكارتها... يهدون دم الوردة

للشحاذين المزدحمين على أبواب خراسان

ولمحظيات القصر،،،

مجوس الأرض يخطون سطوراً شوهاء

على نهديك... [1]

يشرع النص في تأسيس مكان تأريخي متميز وينبع هذا التميز من الاهتمام، بديكورية المكان وأبعاده المتباينة غير المتلاقية، فـ(غرناطة) مكان وحلم أثير يراود العرب منذ فقدانها، بسبب فعل الاغتصاب الذي اتخذ بحقها ولما (كانت الأندلس بالنسبة للشاعر العربي الحديث حقلاً ثرياً بالموضوعات والرؤى والرموز، لما تختزنه الأندلس في الوجدان العربي من دلالات تلهب الذاكرة وتحرك الذات)[2]، تداخل النص الشعري مع المكان التأريخي لتأكيد فعل الاغتصاب، يوظف النص أفعالاً مأتمية من خلال الاهتمام بسوداوية الصورة وغموضها ناقلاً شعرية النص إلى مستوى أرفع من خلال قلب الفهم التأريخي لاستعمار غرناطة، بمقارنة بين (غرناطة × الفرس).

---

(1) – ديوانه: ٢٨٨– ٢٨٩.

(2) – الشعر والتلقي: دراسات نقدية، د.علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن – عمان، ط١، ١٩٩٧: ١٠٧ .

والتداخل المكاني يعلن خيبتها - غرناطة- حال استغلال الفعل (يحمل) ويصف همجية (الفرس) مما يرفد شعرية المصدر معززاً باستدعاء صورة (الفيل الأعمى) فضلاً عن أن رمز الفيل يأخذ أبعاداً تأريخية متعددة لها علاقة بحروب العرب مع الفرس واعتياد الفرس على استخدام الفيلة في الحرب، وتأتي صفة (الأعمى) لتضفي على (غرناطة) سمة التيه؛ لأنها على فيل أعمى فهي نفسها أصبحت عمياء (غرناطة .... أعمى).

ومن أجل تحقيق التداخل المكاني يستخدم النص: (يزفون بكارتها) أن الفعل (يزف) يشير إلى جو الفرح، إلا أن التصاقه بـ(بكارتها) قلب الترابط المنطقي للنص ليأخذ أبعاداً وحشية.

لقد عمل النص على جمع واجهات مكانية عديدة حول بؤرة واحدة تمثل مركز الرؤية الشعرية، إذ اقتسام غرناطة وإشارته إلى توزعها إلى ممالك متعددة بين الأبناء، الذين قتلوها خوفاً من الجوع لا من العار وهو تقليد عربي أصيل كان يحدث في شبه الجزيرة العربية، والإشارة المبتورة (تجوع العربية ولا تأكل بثدييها) تحاول أن تقلب القيمة فغرناطة هنا جاعت ولكنها لم تأكل بثدييها، لكن أبناءها هم الذين باعوها من أجل المال، عندئذ حملها الفرس - ومعلوم أنه ليس ثمة اتصال أو علاقة بين الفرس وغرناطة - على هذا الفيل الأعمى الذي لا يعرف طريقه ومن ثم أصبحت هي لا تعرف طريقها - إلا أن النص يريد أن يقول بأن الذي دفع إلى هذا الاقتسام وهذا القتل هو السمة المزروعة في قلوب الحاقدين على الأمة، وهكذا تكونت لدينا علاقة واضحة ومتخيلة بين الفرس وغرناطة.

ويأخذ المكان التأريخي دلالة جديدة من خلال الرجوع إلى التاريخ القديم والاستعانة بالأمكنة الملتصقة بالحضارات، والتناص مع هذا النوع من الأمكنة يتعدى المعرفة المحلية إلى العالمية، فمبجرد الإشارة إلى (بابل أو أوروك) تتضح المعالم الحضارية لها لدى كل قارئ مهما اختلفت هويته وجنسيته، وتداخل النصوص الشعرية مع الأمكنة الحضارية يتطلب من القارئ خلق تصور خاص بطبيعة المكان وأبعاده، لأن سمات هذه الأمكنة الحضارية يتطلب من القارئ خلق تصور خاص بطبيعة المكان وأبعاده، لأن سمات هذه الأمكنة راسخة بوعي الفرد إذ تستعاد بمجرد ذكرها أكثر مما تستعاد من خلال الوصف الدقيق لها[1]، فيقول الشاعر:

أوروك.. روح الزمان ونطفته الصافية

خلف أسوارها العالية

كل بدء يكون

من رماد حرائقها... وتراب خنادقها

تتنزل

أولى البشارات... يقترب الماء من شرفات

منازلها[2]

---

(1) – ينظر: جماليات المكان: غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، دار الحرية للطباعة، بغداد، (د.ط)، ١٩٨٠م: ٢٢٠ .

(2) – بإتجاه أفق أوسع: ٨٢، وينظر ديوانه: ٤٠٤، ٣٨٥، ٤٥٥ .

يعتمد البحث في التداخل المكاني على ميزة أخرى وهي إضفاء سمات تزينية على المكان القديم لم يكن يحملها سابقاً فـ(أوروك تمتاز بـ---- أسوارها عالية)، وهذا التصوير لأوروك أعطى للمكان أبعاداً إضافية من صنع الشاعر، وإن تشابهت هذه الإضافة مع حقيقة المرويات الملحمية، لأن الوقائع (تظل على حالها بالذهن من جهة كما أنها تتفاعل فيما بينها وبين خبرات أخرى من جهة أخرى؛ لكي ينشأ عن مثل ذلك التفاعل قوامات خبرية جديدة)[1].

يصنع النص لأوروك سوراً يحدد أبعاد المكان بقوله (أسوارها عالية) ويضفي عليها سمة حربية، بقوله: (رماد حرائقها، وتراب خنادقها) دلالة على معطيات الحرب وطقوسها، إلا أن إعلان الشاعر – نهاية المقطع– بشرى الانتصار والفرح بقوله (أولى البشارات) حال دون الحرب وطقوسها.

وفي غير موضع يتشكل المكان التاريخي بتلاحمه مع الشخصية الشعرية، إذ أن سمات المكان تتجسد مرحلياً بتطور فعل الشخصية وبنائها الدرامي، ففي (قراءة ثامنة) يستدعي الشاعر حميد سعيد المكان التأريخي الديني مصحوباً بالشخصية الشعرية وتحولاتها الدرامية الحوارية:

كان علوان، يقرأ في صحف الغد

يندس بين السطور

كأيماءة

---

[1] – سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل أسعد، مشترك، بغداد، (د.ط) ١٩٨م: ٢٣٩ .

وزع الحلم.. الغلة.. النار

في كل بيت رأيناه... في كل زاوية

نحن.. أنتم... أنا... كلكم... كلنا

غير أن الطريق إلى القدس مزروعة بالأفاعي

قال علوان إن الطريق إلى القدس

مغلقة

قلت هذا دمي،،

قال علوان إن الطريق إلى القدس...

دائرة ختمت[١]

يؤشر المقطع مما تقدم – دلالات تناصية متنوعة – فهو مكان تأريخي ارتبط بوجود العرب وتحولاتهم ونضالهم من جهة، وديني بوصفه مكاناً ظهرت فيه ملامح الديانات السابقة من جهة ثانية.

يسعى الشاعر حميد سعيد – في المقطع المتقدم – في التناص مع المكان (التأريخي – الديني) إلى استثمار الشخصية الشعريى الداخلية وتحولاتها، ولعل إيجاد علاقة كهذه بين الشخصية والمكان، ينبع من وجود نقاط التقاء بين كلا النوعين، فشخصية (علوان) لا تمثل شخصية مفردة، بل هي شخصية تجتمع حولها ملامح العربي كلها عن طريق استغلال الشاعر

---

(1) – ديوانه: ٢٧٦– ٢٧٧، وينظر: المصدر نفسه: ٣٨، ٤٠٢، ٤١٤ .

وبمهارة عنصر الالتفاف، بالانتقال بين الضمائر الغيبة إلى الحضور إلى المتكلم (نحن --- أنتم ..... أنا كلكم.... كلنا)، ومن ثم خلق حالة من التواؤم بين (علوان × القدس) عن طريق بحث الشخصية الشعرية (علوان) عن السبل المؤدية إلى القدس لكن من دون جدوى (قال علوان إن الطريق إلى القدس مغلقة).

وفي غير موقع يقترح النص مكاناً مغايراً عما هو سابق، باللجوء إلى الأمكنة المعاصرة، بوصفها حدثاً تأريخياً مهماً، سوف يسجل على مر العصور، ففي نص (رؤيا ملجأ العامرية) يستدعي النص ملجأ العامرية، ومأساته المعاصرة لينسج حولها الأماكن الرئيسية للنص، فالدمار، والنار، والبكاء، واللون الأسود هي أساسيات الفعل المكاني في الملجأ:

كحلها من رماد ملجأ العامرية.. زينتها من دم

به استبدلت فراشها الوثير

إن ملجأ العامرية...

يمنحها ما تشهت من رياش الأباطرة المترفين

لحماً مُحرّقاً

مدت موائدها لبغايا المعابد...

يشكرن رب الجنود

وللبابليات وعد الحرائق

ينزع أثداءهن رب الجنود

ويقتل أبناءهن رب الجنود

وللبابليات وعد الحرائق

تُقَطّع أرحامَهن عواصف سُود

ولتكن عاقراً اناثا

ولتكن عاقراً كل أنثى(1)

تنبع شعرية المقطع من خلال تباين دلالة المكان المعادي/ الأليف داخل النص، بقوله: (يمنحها ما تشهت من رياش الأباطرة المترفين)، وقلب معادلة المكان من المعادي إلى الأليف يخضع لمقاييس الراوي في التناص مع فعل وأحداث المكان، بوصفه محطة للبؤرة الهمجية بإزاء العراق وأطفاله، وتغييب الشاعر فعل الدمار، دلالة في نقل مستوى التناص الديكوري إلى مستوى مجازي، (مفارقة) يمنح المتلقي دفقة شعورية غاية في الاتقان، نتيجة اقتران الملجأ بالفعل (يمنح: الفتاة) كدلالة للثراء (رياش الأباطرة) على عكس ما متصور عند الذاكرة المعاصرة.

ففي هذا النص تتضافر الرؤيا مع التشكيل (رؤيا ملجأ العامرية مع تشكيل فضاء النص) لتنتج لنا بنية سطحية تحيل القارئ إلى المرجعية التأريخية التي تفتأ في ظلالها النص، فالهاء في كلمة (كحلها) تحيل إلى البياض الواسع الذي اعتلى ناصية (الخطاب)، وهنا تتقاطع صور عدة في مجال القراءة والتلقي، فعندما يملأ المتلقي فجوات النص ذهنياً، يتراءى

---

(1) – فوضى في غير أوانها: ٥٨ – ٥٩ .

أمامه التقابل بين صورة بابل اليوم، وبين الخصب والجدب، وبين المرأة البابلية، والمرأة المعاصرة، ويرسم الشاعر لنا صورة كلية تستمد خطوطها الرئيسة من نقاط التلاقي والاختلاف بين هذه الثنائيات الضدية التي نضح بها النص، وعلى الرغم من أن النص ظل يدور في حلقة امتصاص البنى التأريخية، لكنه ينعتق من هذه الحلقة ليصل إلى مشارف الحوار مع المرجعية السابقة يتضح ذلك من خلال اللغة التهكمية التي ربما سخرت من بابل المسكونة بالوعود، وما هي إلا وعود الحرائق التي خلقت رماد ملجأ العامرية، ومن ثم تتداعى هذه الصورة لتستجلب عوامل يحوطها الجدب، فـــ(أنانا) الهة الخصب والنماء في الأساطير السومرية والبابلية أصبحت عاقراً بعد أن حلت الحرائق في المدينة وهنا تتحول (أنانا) إلى (دنانا) من الخمر تسقي الآخر الذي جف نسغه، لأن في ملجأ العامرية طفلاً تحاصره النار وبذا يتبين لنا أن الشاعر امتص النصوص التأريخية وحولها إلى نصه، لتفرز دلالة معاصرة من خلال استحداث علاقات جديدة بين عناصرها والسياق الجديد.

إن التحولات المكانية في مجاميعه الأخيرة (طفولة الماء، ومملكة عبد الله وفوضى في غير أوانها) تكمن من خلال التباين في مستوى الدلالة المكانية ومستوى الحدث والفعل، إذ تعتمد في إطارها المكاني وتناصها على الذاكرة والمجاز والرمز تتضافر لتأتي بالمعاني التي تدل على أثر هذه الأماكن في نفسية الشاعر.

ففي قصيدة (يا جارة الدم والدمار):

في كل يوم كنت أضرب في شوارعك القصية

من يرافقني إليك الآن؟

من كانت تعلمني القراءة في دفاترك؟

استباح قميصها البحر البعيد[١]

يشير النص الشعري – يا جارة الدم والدمار – إلى مدينة بيروت التي (تركوها رماداً، وفي سمائها دخان كثيف) والتحسر لحالة فقدها، إذ يؤكد ذلك من خلال استذكاره لماضيه في تلك المدينة – بيروت– (أضرب في شوارعك القصية، من كانت تعلمني القراءة في دفاترك) إن اهتمام الشاعر بدلالة الحاضرة أسهم في إبراز موقفه من القضايا المعاصرة، وفي قصيدة (الحلة) يقول: هذا المطلع:

في أعالي الشجر...

في أعالي المنازل... في مهرجان الصور

منزل للقمر...

بين كر، وفر... تمادى بلعبته

ثم أوهم عشاقه

أن ليلاً بطيئاً أمر...

أن يلازم تلك التخوم ويبعد عنها الخطر[٢]

---

[1] – طفولة الماء: ٢٠ .

[2] – طفولة الماء: ٢٨ .

وتحديد المكان في هذا المقطع قد يكون ناتجاً لانتماء الشاعر إليه ومحاولته العودة إلى منابع الطفولة التي كانت ترى (الحلة) من أعلى (أعالي الشجر/ أعالي المنازل) في أزهي صورها كأنها (مهرجان للصور)، من هذا يتبين أن التناص مع المكان – الحلة – قابلية في حضوره معطى زمنياً مكانياً من جهة، وتشكيلياً من جهة أخرى، وفي مطلع قصيدة (رؤيا نصب الشهيد):

في الفجر دلفت إليه

قلت: سلام الله عليك

فقال:

عليك سلام الله

وقدم لي كأساً من ماء بارد

حين رشفت قليلاً منه

رأيت جميع الشهداء يقومون إليّ

القبة تمشي نحوي وتناديني بأسمي[1]

هذا المكان، روحي لجلال الاستشهاد وطقوسيته، مكان للرؤى والتجلي، حيث يصير الموقف الشاعري وكأنه دعوة للاستشهاد، وفي قصيدة (عبدالله المقاتل) من ديوانه (مملكة عبدالله):

---

(1) – المصدر نفسه: ٨٢– ٨٣ .

مدن يحرسها الوهاب المعطي المتكبِّرُ

كهيعص

بغداد...

سيدة الحب.. مسورة بالشعر.. وبالفتيان

وعباس...

ضحكتها البكر، ورايتها..

يخرج كل صباح من ثكنته...

يتأمل بغداد... شوارعها.. فتنتها...

وعناقيد الماس على شرفات منازلها..

يتذكر أن جنود حضيرته... أعطوه نجوماً ناعمة..

ينثرها في شلالات جدائلها

هذه القصيدة تجمع نصوصاً متعددة، ويستخدم فيها الموروث الديني، والتاريخي ضمن رموز شخصية ومكانية، لتتوحد في تناصه مع المكان الذي يربط ما بين الماضي والحاضر والمستقبل في مدينة (بغداد سيدة الحب) التي تشكل رمزاً لكل الأمكنة التي تجول فيها الشاعر، وكأنها روافد لمنبع العلم والعطاء هما سبب ديمومتها وصيرورتها.

وكذلك في قصيدة (طارق بن زياد) وهي ترمز إلى شخصية القائد العربي (طارق بن زياد) وكذلك هي إشارة مكانية إلى تجربة الشاعر في أسبانيا:

الأطلسي وجهي المغامر

وطارق على مدى السنين راية حبيبة تسافر[1]

---

[1] – مملكة عبدالله: ١٣ .

الفصل الثالث

التناص الأدبي

لا يخفي على أحد من الباحثين أن الحديث عن الأدب على نحو عام والشعر على نحو خاص – في الحقيقة – حديث متشعب، وسوف يلاقي من يخوض في غمراته نصباً.

ولكن الباحثة ترى أن علاقة الشعر بالآداب الأخرى تنضوي تحت موضوع (الشعرية)، ومن هنا تتواشج العلاقة بين الشعر والأدب، ولاسيما إذا استندنا إلى صياغة جاكبسون حينما قال: (الشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية وموضوع علم الأدب ليس الأدب، وإنما هو الأدبية التي تجعل من إنتاج ما أنتاجاً أدبياً)[1].

وتأسيساً على هذا التعريف توصل (جان كوهن) إلى طبقات صغرى للنصوص وسمها بـ(الشعرية) التي هي ما يجعل من نص ما نصاً شعرياً، ويتحير كوهن في أمر العلاقة بين الأدبية والشعرية، فضلاً عن الاختلاف الذي لا يعرف مكمنه الذي ربما يكون في طبيعتهما أو في درجة كل منهما، لكنه يرجح مقولة فاليري الذي نظر إلى الشعر بوصفه جوهراً نشطاً لكل إنتاج أدبي[2].

فالمبدع لا يخلق اللغة الشعرية في نصه المرسل من فراغ، بل إن جزءاً رئيساً من (نصية) النص تتجلى من خلال (التناص) ممارسة تبرز لنا خلالها (قدرة) الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب وعلى (إنتاجه) نصاً جديداً وقدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب لا تتأتى

---

(1) – اللغة العليا (النظرية الشعرية): جان كوهين، ترجمة: أحمد درويش، في ضمن المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د.ط) ١٩٩٥: ٩ .

(2) – ينظر: المصدر نفسه: ٩-١٠ .

إلا بـ(امتلاء) خلفيته النصية بما تراكم قبله من تجارب نصية و(قدرته) على (تحويل) تلك المرجعية إلى تجربة جديدة قابلة لأن تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل والاستمرار بشكل دائم[١].

وهنا تبرز أهمية مبادئ النحو التوليدي التي أرسى دعائمها تشومسكي مفادها (إن الأقوال اللغوية مؤسسة على مجموعة صغيرة من النماذج الذهنية (المجردة)، الغريزية للجمل (الجمل الأساسية) التي يستطيع أي متحدث بأي لغة أن يستخلص منها عدداً غير متناه من الجمل الصحيحة بوسيلة قواعد التحويل (بالحذف، وبالإضافة، وبالتبديل، وبالقلب، وبالترصيع)[٢].

ولا بد من الإشارة إلى أن نظرية تشومسكي التوليدية لا يمكن قصرها على الأقوال اللغوية التداولية، بل تعمم على سائر الخطابات، ومن بينها الخطاب الأدبي ولاسيما النص الشعري الذي يبني على أسس عدة في طليعتها، الهدم وإعادة البناء والاستيعاب والإنتاج، وهو يحذو حذو الخطابات الأدبية السالفة عليه، ويحولها إلى ميدانه بهدف بناء ذاته الشعرية المستقلة[٣].

---

(1) – ينظر: الرواية والتراث السردي، (من أجل وعي جديد بالتراث) سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٢م: ١٠-١١ .

(2) – مفهومات في بنية النص (اللسانية – الشعرية- الأسلوبية – التناصية) ترجمة د.وائل بركات، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع – سوريا، دمشق، ط١، ١٩٩٦م: ٣١

(3) – ينظر: الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، سعيد يقطين: ١٠٩، ومدخل لجامع النص: ١٧ .

وفي هذا المضمار تبرز لنا أهمية التصورات التي أدلى بها جيرار جينيت بعد أن تشرب مفهوم جوليا كرستيفا التناصي، إذ طور هذا المفهوم بطرحه لمصطلح (جامع النص Architexte ذهب فيه إلى أن موضوع الشعرية ليس النص وإنما جامع النص)[1].

وقد وضح جينيت مفهوم جامع النص بقوله:

(... ويوجد جامع النص باستمرار فوق النص وتحته وحوله، ولا تنسج شبكة النص إلا إذا ارتبطت من جميع جهاتها بشبكة (جامع النسج)، الذي يحتل المرتبة الفوقية هو (جامع النص)، وليس ما نطلق عليه نظرية الأجناس، أو الأجناسية (حسب فان تيغم)؛ أو نظرية الصيغ)[2].

ويرى سعيد يقيطين أن موضوع الشعرية الذي قصده جينيت ليس (جامع النص) وإنما هو (معمار النص) الذي يضطلع بالمعنى الذي يرمي إليه جينيت ففي (المعمارية) ما يجسد صورة (الجنس الأدبي) الذي يبرز لنا من البناء الفضائي للنص[3].

وما النص الأدبي إلا بنية مادية ملموسة تشبه المعمار الذي يمكن وضعه فضلاً عن تحليله كما أشار إلى ذلك جينيت بقوله: (مهما كان النص فبإمكاني أن أدخله وأن أحلله كما أشاء)[4].

---

(1) – المصدر نفسه: ٩٤ .

(2) – مدخل إلى جامع النص: ٩٢ .

(3) – ينظر: الرواية والتراث السردي: ٢٢ .

(4) – مدخل إلى جامع النص: ٩٠ .

ويهمنا في هذا الشأن الإشارة إلى ما قصده جيرار جينيت بـ(جامع النص) بالاتكاء على مقدمته المهمة التي يقول فيها (ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حده، ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية)[1].

ومما تقدم يظهر لنا أن جينيت تشرب المفهوم التناصي الذي أدلت به كرستيفا ونقله إلى آفاق أوسع وهي (المتعاليات النصية) إذ عده (سمة متعالية على النص)[2].

يقول جينيت (لا يهمني النص حالياً إلا من حيث تعاليه النصي) أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة، خفية أم جلية مع غيره من النصوص، هذا ما أطلق عليه (التعالي النصي)[3].

وعلى ما تقدم يمكن للباحث إجراء مقاربة بين المنحى التنظيري والمنحى التطبيقي.

وبالنظر إلى خطاب حميد سعيد الشعري بوصفه خطاباً جامعاً لأجناس أدبية مختلفة، من بين تلك الأجناس؛ البنى الشعرية السالفة على خطابه فضلاً عن الأشكال التعبيرية الأخرى كالأمثال العربية الموروثة والأغاني وغيرها.

---

(1) – المصدر نفسه: ٥

(2) – انفتاح النص الروائي: سعيد يقطين: ٩٦ .

(3) – مدخل إلى جامع النص: ٩٠ .

ويتم توظيف هذه الأشكال على وفق القصدية التي تسهم في توجيه دلالة النص الأدبي فضلاً عما تطرحه من رؤى ذاتية وموضوعية لا تخضع لقراءة محددة بل لقراءات متعددة، لأن الكتابة الإبداعية (لا تتحقق إلا لأنها تحمل في داخلها إمكانية القراءة)[1]، غير الخاضعة إلى المنطقية المباشرة، فالنص الإبداعي – كما وصفه التفكيكيون – يرفض تعيين معنى نهائي؛ لأن كتابته تحدد معنى بلا توقف لتبخره بلا توقف وبذا يتحول النص إلى كيان يتفجر إلى ما وراء المعنى الثابت والحقيقة الثابتة نحو اللعب الحر اللانهائي، والجذري للمعاني اللانهائية المنتشرة عبر السطوح النصية، ومن هنا تصبح كل قراءة في حقيقتها إساءة قراءة[2].

المستوى الأول: التناص مع الموروث الشعري:

ظل الشاعر على مدى الأحقاب المتوالية يعاني من محنة السبق في القول الشعري، حتى وجد أحد المتقدمين منهم وهو عنترة يقول:

هل غادر الشعراء من متردم   أم هل عرفت الدار بعد توهم[3]

---

(1) – المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تأليف، وليم راي، ترجمة د.يوئيل يوسف عزيز،دار المأمون للترجمة والنشر، العراق– بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٧: ٢٥

(2) – ينظر: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، تأليف د.عبد العزيز حمودة، (سلسلة عالم المعرفة)، (٢٣٢)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨، ٣٨٧، ٣٩٠ .

(3) – ديوان عنترة بن شداد العبسي، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، ١٩٦: ١٨٢.

لكن هذا الأمر لم يحد من رغبة الشعراء المتأخرين في هضم وحفظ النصوص الشعرية السابقة بغية صقل الموهبة الشعرية، حتى صار النقاد القدامى يؤكدون أهمية حفظ الإشعار كما هو الحال لدى القاضي الجرجاني الذي يقول: (إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ثم تكون الدربة مادة له... ولست أفضل في هذه القضية بين القديم والمحدث والجاهلي والمخضرم والإعرابي والمولد؛ إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمس، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر، فإذا استكشفت عن هذه الحالة وجدت سببها والعلة فيها أن المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية، ولا طريق للرواية إلا السمع، وملاك الرواية الحفظ، وقد كانت العرب تروي وتحفظ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض كما قيل: إن زهيراً كان راوية أوس، وإن الحطيئة راوية زهير...)[١].

وهذا أمر بديهي فللسابق الأصيل حضور حتمي لا تستطيع أية ثورة أن تنفيه لأنه أرسخ من الأهرام وأكثر سموقاً واستعصاءاً على الهدم[٢].

ولهذا فإن الشاعر المبدع هو الأكثر قدرة على تشرب الخطابات السابقة عليه وتحويلها إلى مستوى آخر يحقق ذاتية نصه (ويجب أن ندرك أن أكثر

---

[1] – الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد البجاوي، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط٤، ١٩٦٦م: ١٥-١٦.

[2] – ينظر: إتجاهات الشعر العربي، د.إحسان عباس (سلسلة عالم المعرفة)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، صفر ربيع الأول ١٣٩٨هـ، شباط، ١٩٨٧م: ١٤٠.

المبدعين أصالة من كان تركيبه الفني ذا طبيعة تراكمية، على معنى أن الروافد السابقة قد وجدت فيه مصباً صالحاً لاستقبالها، ومن الحقائق التي يجب أن نعترف بها أنه لا وجود لمبدع يخلص لنفسه، وإنما هو مكون – في جانبه الأكبر – من خارج ذاته بوعي أو بغير وعي ولتحقيق عملية التعرف عليه يجب أن نرصد الخطوط الداخلة عليه من هنا أو من هناك وهنا تتجلى أصالته الحقيقية)[1].

وإذا نظر الباحث في خطاب حميد سعيد الشعري يلحظ أنه لم يأت منقطعاً عما سبقه، بل جاء منفتحاً على غيره من الخطابات الشعرية ولاسيما القديمة، حتى وسم (شعر حميد سعيد بـ(القصيدة المشتركة) وفي هذه تتضامن جميع الأطراف كل فرع يمتد إلى الآخر، وكل عنصر لا ينوب عن غيره أنه يأخذ مكانه، يتألف وهو يؤلف ليقول صوته، وحده أولاً ثم ليصوغ الصوت المشترك، وهي بهذا قصيدة الشجرة)[2].

يظهر فيها خطاب الآخر وكأنه منصهر بين حنايا نصه، إذ جاءت نصوصه المتناصة مع غيره من النصوص الشعرية الموروثة على وفق آليتي الامتصاص والحوار، ويتفرع من هاتين الآليتين، آليات صغرى تتحكم في توجيه السياق الشعري اللاحق وخذا ما سنتناوله في الأسطر القابلة.

---

(1) – قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: ١٦٢ .

(2) – ديوان حميد سعيد قصيدة البياض خطاب المجاز، أحمد المديني، ملحق جريدة (العلم) المغربية، ع(٦٨) في ١ آذار ١٩٨٥: ٧ .

١) آلية الامتصاص:

وتهيمن هذه الآلية على خطاب الشاعر الشعري المتناص مع الخطابات الشعرية السالفة ولاسيما الخطابات التي تحمل روح العصر، وإن كانت مرسلة في زمان غير زمان الشاعر، لكنه يستشف منها حالته الشعورية الراهنة، ويضيف إليها رؤيا جديدة تستند إلى الرؤيا السابقة وتخترق عوالم جديدة يعتصرها الألم من كل جانب إذ نجد ذلك واضحاً في قوله:

رئتي تتمزق، أعصابي احترقت

وأنا أبحث عن جيل يؤويني

ظمأي نَصلٌ

غرزته يد العصر بأعماقي

من ينقذني من ظمأي...؟

من يستل النصل؟

أصيح

ولا صوت إلا صوتي

إلا الألم الدفاق تحجر في أحداقي

رؤيا....

والخصب وعالمك الرحب

....

إما أن أهرب من نفسي...

أو أن أهرب من عينيك... وأحيا

في ظل الظل[١]

إذ ينفتح نص حميد سعيد على خطاب المتنبي وخطاب السياب على نحو اختياري (انتقائي) يرفد الحالة الشعورية الراهنة، فهو يستضيف قول أبي الطيب المتنبي:

رماني الدهر بالإرزاء حتى فؤادي في غشاء من نبـــال

وصرت إذا أصابتني سهـــام تكسرت النصال على النصال[٢]

وقوله:

ودع كل صوت غير صوتي فإنما أنا الصائح المحكي والآخر الصدى[٣]

ويستضيف عنوان قصيدة السياب (رئة تتمزق)[٤].

لكن نص حميد سعيد لا يعارض هذين الخطابين أو يتضاد معهما أو ينقضهما، وإنما يستجيب إليهما بقبول فحواهما واستنطاق مفرداتهما وتحويلها إلى بنيات نصه الشعري على وفق آلية التكثيف، كما في قوله

---

(1) – ديوانه: ٧٦ .

(2) – ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري، (د.ط) المجلد الثاني، الجزء الثالث: ٩ .

(3) – المصدر نفسه: المجلد الأول، الجزء الأول: ٢٩١ .

(4) – ديوان أزهار وأساطير، بدر شاكر السياب، بدر العودة، بيروت، المجلد الأول، ١٩٧١م: ٤٢ .

(ظمأي نصل غرزته يد العصر بأعماقي) إذ انتفى من خطاب المتنبي مفردة دالة تحيل إلى المرجعية الشعرية، وهي كلمة (النصل) المغروز في قلب الشاعر، وقد تأتي آلية التكثيف عن طريق حذف بعض من خطاب الآخر، كما في قوله (ولا صوت إلا صوتي) ومن ثم حرفه عن سياقه السابق ليولد عليه دلالة أخرى، فلا صوت إلا صوت الشاعر لكنه مشفوع بالألم الدفاق الذي تحجر واستحال إلى رؤيا لا ينبض فيها الخصب والنماء، وبذا تتفق هذه الصورة مع رئة السياب الممزقة التي حولها حميد سعيد إلى نصه ليخلق نوعاً من التوافق والمقاربة بين الحالتين اللتين تدوران في حلقتي الضياع والتمزق والبحث الدائب عن ظل يؤوي هذا الشاعر المضمخ بالألم.

والشاعر لا يكتفي بهذا القدر، بل ينفتح نصه المعنون بـ(أقاص جريحة) على خطاب آخر، وهو خطاب الجواهري الذي يدور في حلقة الأمر:

نامي جياع الشعب نامي	حرستك آلهة الطعام
نامي فإن لم تشبعـــــي	من يقظة فمن المنام
نامي على زبد الوعود	يداف في عسل الكلام
نامي تزرك عرائس إلا	حلام في جنح الظلام[1]

يتشرب حميد سعيد هذا النص ويحوله إلى نصه الشعري على نحو الإستجابة للقول السابق الذي هو بصيغة الأمر، لكنه كثف القول السابق

---

[1] – ديوان محمد مهدي الجواهري، جمعه وحققه وأشرف على طبعه، د.إبراهيم السامرائي، د.علي جواد الطاهر، د.مهدي المخزومي، رشيد بكتاش، مطبعة الأديب البغدادية، الجزء الرابع، ١٩٧م: ٧٣ .

وحاول مقاربة حاله وهو يحمل الصمت والحب والانتظار بحال الصغار الذين حمل لهم الوهم أطياف مائدة، ربما لا تأتي... يقول:

لن يعطر بيتك إلا دمي

وعيون صغارك هل تضمنين مواسمها

إن صيفي ليخترق الزمن الغر فيها

أرتدي اسمك الحلو بين دمي ودموعي

وأراك يقيناً يسامر ليل قلوعي

مثلما يحمل الوهم أطياف مائدة

لصغار على الجوع ناموا

أحمل الصمت والحب والانتظار[١]

وقد تتخذ نصوص الشاعر منحى آخر في الانفتاح على النصوص السابقة، وذلك من خلال الاستناد إلى آليات أكثر ثراء من الآليات آنفة

---

(1) – ديوانه: ٧٨، وعلى هذا النحو ينفتح خطابه على خطابات شعرية عدة، منها خطاب أمرئ القيس والحطيئة، وعبيد الله بن قيس الرقيات، وأبي نواس، وأبي تمام، وإبراهيم ناجي، والبياتي، وسعدي يوسف، وعمر أبي ريشة، أبي العلاء المعري، ينظر: على سبيل المثال لا الحصر: ديوانه: ٨٧، ٩٧، ١٢٨، ٢٣٨، ٢٧٨، ١٩٦، ٣٥٤، وبإتجاه أفق أوسع: ٣٣، ومملكة عبدالله: ٥٢، ٥٩، وطفولة الماء: ٢٨، ٣٠، ٥، ٨٨، وفوضى في غير أوانها: ٧، ٣٤ .

الذكر، من مثل آلية (الشرح) كما في قصيدته (توقعات حول مستقبل المدن المهزومة) التي يقول فيها:

خذوا جلدي

اسلخوني مثل سلخ الشاة، عروني، انثروا لحمي

امسحوا لعناتكم بدمي

مررت عليكم في ليلة العيد

وكنتم تولمون على عيون أبي

مددت يدي.. أكلت.. عرفت

أن طعامكم سم، وأن بيوتكم مبنية بعظام أهلي[١]

فالنص المقتطع يتناص مع خطاب خليل حاوي الشعري (سلخت من جلدي حرباء كريه) و(سلخلت جلودهم)[٢].

بالاستناد إلى آلية الشرح التي تقوم بالاتكاء على بيت أو مقطوعة أو قصيدة معروفة تكون محوراً للقصيدة اللاحقة، إذ تتداعى من خلال هذا القول معان تقترب من المحور وتختلف عنه في الآن نفسه[٣]، وهذا ما وجد في قصيدة الشاعر التي استشهدنا بمقطع منها، إذ قام الشاعر بتقليب المعنى الذي استهل به قصيدته على أوجه وصيغ مختلفة؛ لأن (منتج النص لا يكرر

---

(1) – ديوانه: ٢٣٦، وينظر: المصدر نفسه: ٢٧٨، وينظر: مملكة عبدالله: ٥٧- ٦٧.

(2) – ديوان خليل حاوي: دار العودة، بيروت، (د.ط)، ١٩٧٢م": ١١٢-٢٦٧ .

(3) – ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): ١٢٩ .

النص الغائب بطريقة آلية، أو بطريقة الاجترار، فالنص شبكة من العلاقات)[1].

وفي تناصة مع الشاعر بدر شاكر السياب نجد أن مرور الزمن عند حميد سعيد ليس مدعاة حزن وكآبة بقدر ما هو موضع فخر وزهو، وهذا هو الذي يميزه عن بدر شاكر السياب حين نوازن بين قصيدتي (أم البروم) للسياب و(بستان عبد الله) لحميد سعيد، فكلاهما راقب المدينة وهي تزحف وتفترس رمزاً من رموز الماضي.

السياب راقب المدينة وهي تتوسع على حساب مقبرة (أم البروم) فتتحول قبورها لتشيد بدلاً منها حانات ونوادي ليلية.. فانكر هذا التحول ورفضه ووقف مع الماضي ضد هذا الزحف العمراني[2]، أما حميد سعيد فراقب المدينة وهي تتوسع على حساب بستان (عبدالله) فتقطع أشجار النخيل وتنتهي مواسم الرطب لتشيد بدلاً منها المنازل السكنية فلم يشعر بحزن ولم يرفض هذا التطور:

عبد الله كيف رضيت أن تطأ المنازل سلة الرطب البهي

وأن تصير النخلة العيطاء بعض خواء

أنت رحلت فانتزعت طفولتنا المدينة

---

(1) – التناص: تداخل النصوص، في شعر خليل حاوي: ٣٨ .

(2) – ينظر: طفولة الماء وتداعيات الأمس والحاضر، عبدالجبار داود المصري، ج، (الجمهورية)، ع٩، شباط، ١٩٨٥م: ٦ .

مثلما انتزعتك منا[١]

من الملفت للنظر أن السياب كان يرى نفسه في سنواته الأخيرة ميتاً أكثر منه حياً ويمكن أن نجد في الكثير من قصائده المتأخرة تعبيراً عن هذا الهاجس:

وترفع الجنازة اليابسة المهدمة

من رأسها، ترنو إلى الجدران

والسقف والمرآة والقناني[٢]

وقد كان هذا الإحساس كما يبدو وراء قصيدة من أهم قصائد السياب هي (أم البروم) التي كانت تعبر عن استياء شديد من المدينة وتعكس غيظ السياب العارم الحزين لأجل تلك المقبرة التي صارت جزءاً من المدينة:

ولكني لم أر الأموات يطردهن حفار

من الحفور العتاق وينزع الأكفان عنها أو يغطيها

ولكني لم أر الأموات، قبل ثراك، يجليها

مجون مدينة، وغناء راقصة وخمار[٣]

---

(1) – طفولة الماء: ٥٤ .

(2) – منزل الأقنان: بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، لبنان، المجلد الأول، (د.ط) ١٩٧١: ٣٠٢ .

(3) – المعبد الغريق: بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت- لبنان، المجلد الأول، (د.ط) ١٩٧١م: ١٣٠-١٣١ .

حيث تتفجر القصيدة بأسى عجيب وإشفاق مدمر على الموتى الذين زحفت المدينة على هدوئهم الأبدي، كان السياب يتكلم وكأنه يرى نفسه ضحية لهذه المدينة الزاحفة.

وكذلك يشترك الشاعران في معيشة النهر، فالسياب له موقفان متعارضان من (بويب).. موقف الطفل الذي يود لو يغوص في قرارة يلقط المحار وموقف المناضل الذي يود لو يغوص في دمه ليعضد المكافحين، لأن موته انتصار وحميد سعيد له موقفان من نهر الفرات لا يتناقضان بين مرحلتي الطفولة والرجولة:

حين فارقتنا النهر وابتعد الماء عنا

حملناه بين جوانحنا

وحفظناه في الشعر والحزن والذكريات[1]

وإذا كان السياب نظر إلى بويب نظرة موضوعية، فإن حميد سعيد لم ير الفرات مجرد شكل ورمز داخل القصيدة بل جزءاً منه فرآه من خلال حياة الصيادين والنساء اللاتي يملأن جرارهن قبل أن تصل الشمس حد العباءات، وليالي الصيف والسفن المثقلة بالتمور، والبساتين المسكونة بالبراءة.

وفي قصيدة (المواضع) يقول:

مروراً بها...

أو وقوفاً على رملها والحجارة

---

(1) – طفولة الماء: ٧٢ .

هذا مكاني

ومن كوة بإتجاه الجنوب

أطلقت آخر ما كان في جعبتي من عتادي

وفارقت كفي

ورافقت نزفي...

إلى .....

بين ومض الرصاص وومض الخلاص

فاجأني جسدي[1]

هنا يسترجع الشاعر (الراوي) على نحو ما هو سائد في السرد الروائي إذ ينطلق ذهن الشاعر بدءاً من الوقوف على الطلل:

مروراً بها..

أو وقوفاً على رملها والحجارة)

على غرار موقف الشاعر الجاهلي كما في بيتي امرئ القيس وطرفة بن العبد:

وقوفاً بها صحبي علي مطيهم   يقولون لا تهلك أسى وتجمل

وقوفاً بها صحبي علي مطيهم   يقولون لا تهلك أسى وتجلد[1]

---

[1] – بإتجاه أفق أوسع: ٥٩-٦٠ .

الذي يعاني مشكلة الارتحال، والتغير المكاني الذي يترك في النفس آثاراً واضحة تتجلى في وقفته على رسوم درست من الأحبة، لكن حميد سعيد ارتأي أن يحدث حاله من المفارقة في أفق التوقع، وذلك بنزوعه إلى المنحنى الدرامي في جو مفعم بالمناخ الذي ينفلت من التخصيصية التقليدية ليخلق حالة تدعو إلى التواصل مع المتلقي من خلال الانفتاح تتعدد القراءات، ولعل أغلبها تتفق على أن الشاعر (الراوي) هو الشهيد الذي قاتل حتى استشهد في موضع القتال الذي صار فيما بعد منطلقاً للتأمل والاسترجاع الزمني من

ومن كوة بإتجاه الجنوب

اطلقت.....))

(هذا مكاني..

وتبقى هيمنة الفعل الماضي (أطلقت، فارقت، فاجأني، جئنا...) على مفاصل السرد الدليل المشير إلى محاولة الشاعر الجادة للابتعاد عن الغنائية الذاتية، والاقتراب من المنحنى القصصي، لكن ذلك لا يمنع أن تكون قصيدة (المواضع) محتفظة بخصيصتها الشعرية من خلال الجرس الصوتي الذي توقعه القصيدة في السمع، ولاسيما أنها استمدت عناصرها وإيقاعاتها من نصوص شعرية سابقة، وهذا ما نلحظه في قوله:

ورافقت نزفي

---

(1) – شرح المعلقات السبع، تأليف أبي عبدالله الحسين بن أحمد الزوزني، الناشر: دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٧٩م: ١٠، ٦٢ .

إلى ....

بين ومض الرصاص وومض الخلاص

إذ يشير السطر الشعري الثالث الأخير إلى قول المتنبي:

عش عزيزاً أو مت وأنت كريم   بين طعن القنا وخفق البنود[١]

وهنا تبرز المفارقة باستبدال (ومض الرصاص) بـ(طعن القنا) و(وومض الخلاص) بـ(خفق البنود) إن الشاعر يتحدث في بداية القصيدة بلسان الروح عن (الجسد والروح) بالماضي وفي نهاية القصيدة يتحدث بلسان الروح والجسد عن (الجسد الميت) فيقول:

فاجأني جسدي

طالعاً من بياض السريرة

لأن القصيدة تتحدث عن عودة الشهيد – المقاتل- إلى الموضع الذي استشهد فيه، لاستعادة ما فقد، استعادة الذات للاستشهاد مرة ثانية في سبيل الوطن، لاسيما المرجعية الدينية التي تؤكد منزلة الشهيد في العالم الأخروي.

ويقول في قصيدته (أصداء الخروج إلى المحال"):

إلى أبي نواس:

داوني بالتي كانت الداء...

---

(1) – ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح العكبري، المجلد الأول، الجزء الأول: ٣٢١ .

أسئلتي...

لا جمرة الحميا ولا جليد النساء

إن كل الذين قرأنا لهم...

يبعثون أسانيدهم في المساء

وعلى غير ما رغبة تتعرى

تحاول إغواءنا

....

......

إلى المتنبي:

واحد أنت في كل حال

والزمان....

قُلّبٌ[1]

استغل الشاعر – حميد سعيد – في المقطع الأول قول أبي نواس:

دع عنك لومي، فإن اللوم إغراء   وداوني بالتي كانت هي الداء[2]

---

(1) – فوضى في غير أوانها: حميد سعيد: ٧ .

(2) – ديوان أبي نواس، شرحه وضبطه وقدم له، علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧م: ١١ .

لما فيه من نزعة للتأثير على القارئ بالمعاني المدهشة المروعة، فهذا البيت يقوم أصلاً على الغرابة، إلا أنه يعتمد في نقطة انطلاقه الأولى على حقيقة نفسية، ذلك أن المرء الذي يشقى لتعذر أحد الأمور عليه، فإنه لا يمكن أن يتحرر من وطأة العذاب، إلا إذا حقق هذا الأمر ونال مبتغاه منه، إن الشاعر وظف البيت ليدل من خلاله على حدة شعوره بالأشياء، يفيض على واقعها حرارة تصيره لتبرز بواقع آخر، أكثر غلواً من واقعه الحقيقي، وهنا أخال أن الشاعر كان واعياً إذ شعر أن تجربته لا تستقيم إلا إذا توحدت النفسية في طفرة الانفعال مع الثقافة التراثية الحية.

وفي المقطع الثاني من النص الشعري يبرع الشاعر في استغلال آلية التضمين ويبني جسراً قوياً يصله بقصيدة المتنبي كلها من خلال تضمينه لعجز بيت المتنبي:

وحالات الزمان عليك شتى وحالك واحد في كل حال[١]

أراد الشاعر أن يعبر عن قوة أفادته من التراث لإنتاج دلالة المطلع من خلال ترابط مستويات عديدة من الأداء توضح لنا وعيه وحاسته الانتقائية.

إن النظر إلى مطلع المقطع الثاني من النص يدل على التأثر ببيت المتنبي الموحي بالوجدان القومي والفردي معاً، فهو لم يكن يقصد في مطلعه إلا تهيئة الجو المتأزم للولوج في عوالم تجربته الشعرية مما يبعث على التواصل معه بصورة تنبئ عما يحسه من شعور، إذ أنه استغل مداليل عجز البيت لصيرورته قائما على الترميز الموحي بإسقاطات مختلفة، فقد

---

[1] – ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح العكبري، المجلد الثاني، الجزء الثالث: ٢٠ .

جاء تضمينه متلاحماً مع بناء أبياته إذ أنسجم - التضمين - مع إطار الإحساس المتضخم بــ(الأنا) عند الشاعر بافتخاره واعتزازه، وكأنه يحاول أن يسقط ما في نفسه من خلال هذا التضمين الترميزي.

نلحظ من خلال الشكل البنائي أن نص المتنبي قد تمدد على جسد نص حميد سعيد على وفق آلية الامتصاص بعد تحويل نص المتنبي عن مساره لخدمة النص الشعري اللاحق.

٢) آلية الحوار:

وقد ترددت هذه الآلية على نحو قليل بالموازنة مع آلية الامتصاص حتى أن القارئ لنصوص حميد سعيد المتشربة لاتساق النصوص الشعرية السابقة عليه يشعر أن الشاعر أراد لنفسه أن يكون بديلاً حياً يرنو إلى الأشياء بعين الرائي الأول مع الحفاظ على ذاته المستقلة، فهو لا يشيح بنظره بعيداً عما يراه الشاعر القديم أو الحديث الذي يشترك معه في آفاق النظر الإنساني إلى المواقف والأحداث المحيطة بعين الرائي، ولأجل ذلك لم يشأ شاعرنا أن يعارض القول السابق ويخرجه من فحواه الأول إلا فيما ندر كما في قوله:

(ليل بغداد أبهى)

وكانت تعلم عشاقها الخوف

بين الرصافة والجسر... مات الأحبة[١]

---

(1) - ديوانه: ٤١٤، وينظر: بإتجاه أفق أوسع: ٥٩، ٧٠ .

فبعد أن أحاط بالشاعر لجج الغربة، شد حقائبه ورحل بروحه الشفافة إلى بغداد التي كانت هدفه الأكبر[1].

وهنا أعادته ذاكرته بتمثيل البيت الشعري المشهور:

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري[2]

ولكنه يقطع البيت الشعري عن دلالته الأولى التي تدل على تنامي العشق في فضاء (الرصافة والجسر) ليحولها إلى قطب الموت، فصار الفضاء في رؤيا الشاعر ليعبر عن الموت الذي حل في عالم المدينة التي سيطرت عليها الآلة، وحرمتها من نعيم الحب المطلق، وبذا خلق الشاعر نوعاً من التضاد بين المعنى السابق واللاحق، مما أدى إلى حدوث نوع من المفارقة التصويرية المبنية على اقتباس شيء من الموروث الشعري على أن (يحور الشاعر في النص المقتبس ليولد من هذا التحوير دلالة معاصرة تتناقض مع الدلالة التراثية للنص التي ارتبطت به في الأذهان.

ومن خلال المقابلة بين هذا المدلول الجديد الذي اكتسبه النص المقتبس بعد تحويره وبين الدلالة الأساسية له – المضمرة في ذهن المتلقي – تتولد المفارقة)[3] وقد تأتي آلية الحوار في صيغة (التوليد أو التوسيع) كما في قول الشاعر:

---

(1) – ينظر: حضور الإبداع (الاقتراب من تجربة حميد سعيد الشعرية): الأب يوسف سعيد: ١٥٣.

(2) – ديوان علي بن الجهم، تحقيق: خليل مردم بك، لجنة التراث العربي، بيروت، لبنان، ط٢، (د.ت): ٢٤٣ .

(3) – عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د.علي عشري زايد، مكتبة دار العروبة بالكويت، دار الفصحى للطباعة والنشر، (د.ت) ١٩٨١: ١٥٩.

تورق نبتة الخابور في سيناء بين مفاصل الموتى

قروحاً غضة... ومراثياً للأهل

حين يشب فيكم فارس... سأفك حزني

أرتضيكم أخوة.. وابشر الرايات[١]

إذ يتشرب نص الشاعر (المقتطع) قول الفارعة أخت الوليد بن طريف الشاري وإلى قصيدتها في رثائه، وفيها البيت المشهور:

فيا شجر الخابور مالك مورقاً

كأنك لم تجزع على ابن طريف[٢]

لكن حميد سعيد لم يترك القول الشعري على ما هو عليه من دلالة بل أضاف إليه دلالة جديدة، أحدثت نوعاً من الانقلاب الدلالي، فتحولت الجملة الإنشائية المتمثلة بصيغة النداء إلى صيغة أخرى هي صيغة الجملة الخبرية، فصارت نبتة الخابور تورق قروحاً غضة فتية في مرابع سيناء العربية التي فعل بها الإسرائيليون ما فعلوا من قتل ودمار، وتلك القروح التي خلفتها نكسة حزيران، وفدعة المخاطبة للجموع لم ينقطع نداؤها وهي متشحة بالسواد المستديم، على مدى الأزمنة المتعاقبة تنادي بظهور الفارس

---

(1) – ديوانه: ٢٤٨، وينظر: المصدر نفسه: ٥١، كذلك يتبع حميد سعيد أسلوباً جديداً في تعامله مع النصوص السابقة، وهو استعمال الملصقات والملحقات على نحو التهكم والسخرية على الأغلب الأعم، ينظر: ديوانه: ٢٣٨، ٣٧٢ .

(2) – ينظر: حماسة البحتري: تحقيق كمال مصطفى، المكتبة التجارية، القاهرة، (د.ط)، ١٩٢٩: ٤٣٥.

المخلص من الواقع المؤلم، واقع الثورة العربية، وفي هذا الشأن يصح أن نستحضر ما قاله رولان بارت حينما وصف فعل الكتابة الإبداعية، إذ يقول (الكتابة لا يمكن أن تكون ساذجة أنها ذات بعد سياسي تأريخي – لغوي– تظل الكتابة مليئة بذكرى استخدامها السابقة فالكلام لن يكون بريئاً والكلمات ذات ذاكرة ثانية تمتد إلى قلب المعاني الجديدة)[١].

المستوى الثالث: التناص مع الأمثال والأغاني العربية:

ترددت الأمثال والأغاني العربية في خطاب حميد سعيد على نحو غير قليل إذ تعد من الروافد المهمة التي أسبغت على شعره فاعلية الدلالة الالتزامية التي تنبع من صميم التجربة الجماعية فضلاً عن الذاتية، وبذا يقوم بماء شعره على المزج بين المنحى الذاتي والمنحى الموضوعي، وقد أكد الشاعر نفسه على أهمية تلك المرجعية، إذ يقول: (لم أبدأ بشوامخ الأدب العربي، كما لم أبدأ بالشعر الأوروبي، كانت بدايتي الأولى مع أغاني الفلاحين، وأهازيجهم، ومع الباعة المتجولين، وأصواتهم الشجية، وهم ينادون للترغيب ببضائعهم، وكانت بدايتي أيضاً مع صوت أمي، وحزنها الموجع، وهي تغني لأشقائي الصغار، كنت أحفظ هذه الأغاني وأرددها في خلواتي)[٢]، ولهذا جاءت لغة حميد سعيد قروية خشنة، لكنها مفرحة

---

[1] – النقد البنيوي الحديث بين لبنان وسوريا، نصوص، جماليات، تطلعات، د.فؤاد أبو منصور، دار الجيل: بيروت، ط١، ١٩٨٥م: ٢٦٦ .

[2] – حرائق الشعر (عن تجربة حميد سعيد الشعرية)، حسن الغرفي، منشورات مكتبة التحرير، مطبعة الديواني، ط١، بغداد، ١٩٨٧م: ١١.

وتعتصر من جبينه كلمات حبيبة على القلب تخرج من عوالمه وأسراره وفواجعه، ومراثيه وتراتيله وذبذبات مزاميره[1].

والمتتبع لتردد المثل في شعره، يجده على نمطين من حيث نوع المرجعية:

أ) ما كان شعراً أجري مجرى المثل: كما في قوله:

رايةٌ معروفةٌ وأقول

في شرفاتهم دم أخوتي والنار

في فلواتهم رعد بلا أمطار

قالتها حذام.. فصدقوها

أن نعم القول ما قالت

وعندي أيها الغرباء من صبواتها الخبر اليقين[2]

ينفتح النص على مرجعيات عدة، منها ما كان شعراً كقول امرئ القيس:

إذا قالت حذام فصدقوها   فإن القول ما قالت حذام[3]

---

(1) – ينظر: حضور الإبداع (الاقتراب من تجربة حميد سعيد الشعرية): ١٥ .

(2) – ديوانه: ٢٣٧– ٢٣٨، وينظر: المصدر نفسه: ٢٣٨، ومملكة عبدالله: ٥٩.

(3) – ينظر: شرح قطر الندى، لابن هشام الأنصاري، تأليف محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، بمصر، ط٢، ١٩٦٦: ١٨ .

وقول الشاعر (الأخنس بن كعب):

تسائل عن حصين كل ركب   وعند جهينة الخبر اليقين[١]

فضلاً عن المرجعية غير الشعرية للمثل وهي قولهم (برق لو كان له مطر)[٢] وقد احتفظ حميد سعيد بمجمل البنى العميقة لتلك المرجعيات مستعملاً آلية (الاجترار)[٣] بالاستناد إليها، وقد يستند إلى آلية التحوير والحذف، أو تفجير مساحات البياض الكامنة في النص:

قال علوان أن الطريق إلى القدس...

دائرة ختمت

قلت دونكم قرط أختي وما خبأته

لسبع سنين عجاف

مد علوان أصبعه وأشار

فهمت الإشارة... إن اللبيب،

كفى[٤]

---

(1) – ينظر: مجمع الأمثال: أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم الميداني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، ط٢، الجزء الثاني، ١٩٨٧: ٣١٩-٣٢١.

(2) – المصدر نفسه: الجزء الأول: ١٧٢، ويضرب (لمن له رواء ولا معنى وراءه).

(3) – وهو تعامل النص اللاحق مع النص السابق بصيغة الاحتذاء الكلي إذ بعد النص السابق مثالاً لا بيمكن الحياد عنه، ينظر: التناص في شعر العصر الأموي: ٣٦ .

(4) – ديوانه: ٢٧٧ .

فالسطر الشعري الأخير تناص مع قول عبيد بن الأبرص:

العبدُ يقرع بالعصـــــا والحـــر تكفيه الإشارة[1]

وقد قدم الشاعر (الخبر المؤخر) في البنية العميقة، وحوله إلى جملة فعلية غرضها الإخبار أيضاً: ولعل الشاعر أراد جذب انتباه المتلقي إلى الوجه العربي المستلب بالاستناد على التلميح بدلاً من التصريح.

ب) ما كان مثلاً خالصاً:

وقد تردد هذا النمط على نحو غير قليل في خطابه الشعري، بالاستناد على آلية التحوير والحذف، ومثل ذلك قوله:

إذ تجوع القرى...

ويموت المحبون شوقاً

وينام على ظمأ من تفجر قيعانه[2]

فالسطر الشعري الأول تناص مع المثل العربي المعروف (تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها)[3] والدليل أنه ترك فراغاً منقوطاً وهو دليل على حذف تم في العبارة، فالشاعر يبحث عن الامتداد في التناص مع المثل العربي؛ ليتكامل لديه المعنى ولترتقي لديه الصورة في حفظ الحرة، والقرى على

---

(1) – مجمع الأمثال: الجزء الثاني: ٣٤٥، ويضرب في خسة العبيد.

(2) – ديوانه: ٧٧، وينظر: المصدر نفسه: ٢٨١، ٣٤، وطفولة الماء: ٣٠.

(3) – مجمع الأمثال، لأبي الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم: الجزء الأول: ٢١٥، (أي لا تكون ظئراً وإن أذاها الجوع).

أصالتهما من أجل المبدأ، فيقدم الصورة الحقيقية لإثارة أهل عصره، من أجل ألا يكون الركون إلى الماضي حالة خضوع واستسلام، بل دعوة إلى السعي لامتلاك قدرة التواصل والإضافة إلى هذا الماضي (الحرة، القرى) بما يمثل وجودنا وشخصيتنا، وفي نص آخر يستخدم الشاعر نفسه التقنية باستثمار المثل العربي فيقول:

نقتسم الليلة غرناطة

نقتلها خوفاً من عار الجوع

ففي أعوام القحط.. تجوع العربية

تذوي كالورد الصحراوي

وتنقل ساحتها من خط العار إلى خط الموت(١)

إذ يتناص السطر الثالث مع المثل العربي المعروف (تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها)(٢)، وقد قام الشاعر بحذف الجملة الاستدراكية لعلم المخاطب، أو المتلقي الأنموذجي بها.

فـ(الحرة/ العربية) تشكلان التجربة الأهم والأبرز في التاريخ فإشارة النص الشعري إلى (الحرة) يعكس وعي المبدع وغرضه الفني والفكري، إذ تمثل (الحرة بالعربية، والعربية بالحرة) رافضة موقف الاستسلام فمن خلال تداخل النص مع المثل العربي المعروف عبر آلية الحذف يظهر لنا النص

---

(1) – ديوانه: ٢٨٨ .

(2) – مجمع الأمثال: الجزء الأول: ٢١٥ .

جدلية (الاستسلام والمقاومة) إذ ينتج سلسلة من الصور التي تجمع بين ما هو هجائي وساخر (نقتسم غرناطة، نقتلها خوفاً من عار الجوع)، لإبراز التشويهات التي ترمي لرسم طابع مميز أو لإظهار لا معقولية في بعض الحالات إذ تكون هذه الصور على مقربة مباشرة من الواقع الذي يستوحي القارئ منه مادتها وهذا مما يساعد على توجيه التداخل نحو قصدية سياسية واجتماعية نابعة من صميم المثل العربي.

ويتناص شعر حميد سعيد مع الاغاني والأهازيج الشعبية والوطنية، كما هو الحال في: قصيدته (مشروع كتابة موشح أندلسي عن السيدة التي يقول فيها:

لتصعد البجعة إن داري

مشوقة للقمر الكناري

(يا قمر يا حلبي..

قل لأبويه خل يجي..

يجيبلي سلة عنب..

والعنب ما ريده،

يجيبلي سلة رطب)

من رطب البصرة

من وطن الثورة[١]

ويظهر أن النص الشعري قد استحضر الأغنية العراقية التي يرددها أطفال العراق من دون تحوير بالاستناد إلى آلية الاجترار، كما أشار ذلك الشاعر نفسه في نهاية القصيدة، ولا بد من الإشارة إلى الدور الإبداعي الذي تضفيه تلك البنية الغنائية التي تثير كثيراً من التساؤلات الفنية لدى المتلقي، وهنا يبدأ دور الإجابة الذي نستطيع تحديده برأي الناقد معين جعفر محمد، الذي مفادها أن الشاعر يستثمر في هذه المقولات حساً شعرياً مرهفاً، إذ يتوسم في أحداث الحياة الأكثر اعتيادية شيئاً مدهشاً وممتعاً وجميلاً ذا مغزى، وبذا تكون تلقائية تجلي الرؤيا في شعر حميد سعيد تعزى إلى واقعية اسبغت عليها وضوحاً وصفاءاً نجمت عنهما شفافية، وهنا تكمن القيمة الإبداعية؛ لأن الشاعر لا يتوخى من خلال استلهامه الوقائع المألوفة، أن يطرحها غاية في حد ذاتها بل يسخرها رمزاً يحكي حال الإنسان وما يقاسيه في حياته اليومية من مكابدات[٢].

وفي (ليلة الصيادين) سادس قصائد القسم الأول من (مملكة عبدالله) التي هي أيضاً، امتداد لتجربة الشاعر في الفاو، فيقول:

الأسماك تعود إلى النهر

وعبدالله يعود إلى الدار

---

(1) – ديوانه: ٣٨١، وللاستزادة من هذا النمط، ينظر: المصدر نفسه: ٢٢٣، ٤١٢-٤١٥.

(2)– ينظر:الضوء والشرفة (جدلية الاستثنائي والمألوف في شعر حميد سعيد):١٢-١٤

يخرج رشاشته

وتودعه امرأة تهزج في الشارع

للفالة والمكوار[1]

هنا يلجأ الشاعر (لتكنيك) الإشارة والتلميح إلى التاريخ، إذ يستحضر الشاعر الأمثولة والأهزوجة ورمز الاندفاع البطولي المؤمن (الفالة والمكوار) فتسترجع هذه الإشارة كل المتراكم في ذهن العراقيين من بطولات الأجداد والآباء في (ثورة العشرين) إذ يتوحد عبدالله والرجال والأطفال والفلاحون والعمال للدفاع عن الفاو كما في ثورة العشرين فيبرز التناص مع الأهزوجة (الفالة والمكوار) من خلال وحدة الموضوع (القتال ضد الغزاة) فالقصيدة تحمل نخوة صادقة أصيلة، وفيها شجاعة تأريخية[2].

وقد يعمد حميد سعيد إلى تحوير بنية المثل الشعبي بالاستناد إلى آلية الحوار التناصية، غير أن هذا النمط ورد على نحو قليل كما هو الحال في قصيدته (فحل التوث) التي يقول فيها:

ملك البستان...

مغرور بشموخ الجذع... وتاج الأغصان

لكن حين يحل الصيف.. وتثمر كل الأشجار

---

(1) – مملكة عبدالله: ٥٢ .

(2) – ينظر: مملكة القصيدة، دراسة أولى في شعر حميد سعيد، الأب يوسف سعيد، الموسوعة الصغيرة (٢٩٦)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨: ٥٠.

وفحل التوث بلا أثمار

يرحل مكتئباً..

الجذع إلى دكان النجار..

والأغصان إلى حفل النار[1].

يستثمر الشاعر المثل الشعبي (فحل التوث بالبستان هيبة) ليعبر عن فكرة التعطل وعدم الفائدة من خلال استعمال كلمات لها مرجعيات بها، ولاسيما كلمة (فحل التوث) التي تعني في المفهوم الشعبي (الشجرة التي لا تحمل ثمراً بل تورق أيام الربيع ثم يتساقط ورقها، ولكنها ضخمة متفرعة الأغصان فتكون ذات هيبة في عيون الناظرين شبهوا الشخص الضخم والمتعطل ولا فائدة منه بشجرة كهذه فقالوا هذا القول)[2]، وهو هنا يريد به أن فحل التوث قد انتقل في هذا العصر من شجرة لا جدوى منها إلى شجرة لها فائدة وفي قصيدة (فحل التوث) يرفض عبدالله المتأمل، وهو القسم الثاني من مجموعة مملكة عبدالله أن تذهب سدى مكانه (فحل التوث) وتلك الصداقة الطويلة، فحين (يحل الصيف.. وتثمر كل الأشجار...، وفحل التوث بلا أثمار) يحاول الشاعر أن يثير دلالة الانتهاء من خلال رفد النص بمؤشرات دالة (يرحل مكتئباً، الجذع إلى دكان النجار، والأغصان إلى حفل

---

(1) – مملكة عبدالله: ٧٩ .

(2) – جمهرة الأمثال البغدادية، العميد المتقاعد عبدالرحمن التكريتي (سلسلة المعاجم والفهارس، منشورات وزارة الثقافة والإعلام)، دار الرشيد للنشر، الجزء الثالث، الطبعة الأولى، ١٩٨١م: ٥٨٤.

النار) على تنازل (فحل التوث) عن مكانه في البستان فيرحل مكتئباً كأي شجرة بلا ثمر.

لكن صفة التأمل التي اتسم بها عبدالله تظل تستذكر تاريخ هذا الشجر ومميزاته (خضرته، أغصانه، جذعه، ظله) بالماء والمرأة والأطفال، مع التركيز على الجوانب الإيجابية لفحل التوث (خضرته، ظله) لتهيئة المكان المناسب لغرس نبتة أخرى على ضفة الزمان واثقاً بالمستقبل وبحركة الحياة، فحميد سعيد يؤكد ذلك بدفعه للأمل خارج زمنه إلى أزمنة قادمة، (وهي تجربة شعرية تأخذ من مفردة من هامش الحياة والأمثال الشعبية: (فحل التوث في البستان هيبة)، كما يقول المثل، كي يعمده بالشعر فيخرجه من رمزيته اليومية وتداوله الشعبي ليعبر به من خلال (تكنيك) الإشارة إلى ضفة الشعر الحقيقية إلى جوهر الشعر، فيحمله في الألق الجميل عبر ثنائية علاقة بينه (كشجر) وبين الإنسان (عبدالله) في تجاور حبي ووظيفي ورمزي معاً، أنها جزئية حياة، وموروث، نماها الشاعر حميد سعيد بخبرته في التقاط الومضة، لتكون قصيدة غنية بالدلالات بذلك خرج على المألوف واليومي العادي، إلى الخلق الإبداعي وتلك بلاغة خطابه الشعري)[1]، لذا فـــ(إن الأمثال تنشأ لكي تعبر عن حقائق أصبحت معروفة لدى الجميع

---

(1) – جدل ثنائية الماء والنار، دراسة تطبيقية لتجربة الشاعر حميد سعيد في مملكة عبدالله، محمد الجزائري (الأقلام)، عدد١١ و١٢، سنة ٢٢، ١٩٨٧: ١٥٠.

واتفقوا إجماعاً ولكنه لا بد أن نشير إلى أن المثل مر بعدة مراحل استوى فيها الأسلوب المثلي والفكرة وأصبح صالحاً للانتشار بين الناس)[1].

لقد كانت التجربة مصدراً مهماً لنشوء المثل العراقي، إذ الشعب يتخذ أمثاله من صميم واقعه وكثيراً ما ينشأ المثل عن حادثة معينة، يتأثر الشعب بها ويتفاعل معها والحوادث كثيرة منها السار والضار وقد يتكرر بعضها فيكون تأثيرها أشد وقعاً (فإذا نطق أحدهم يقول شعراً كان أو أهزوجة أو أغنية وكان نابعاً من الحدث الذي يعيشه ووصل إلى مسامع للغير فاستحسنوه وتناقلوه، وكثر رواته فإن ذلك القول يصبح مثلاً دونما قصد سابق من قائله)[2].

فالأمثال الشعبية وليدة الواقع المعاشي واستخلاص حوادثه فهي (حصيلة مكثفة لتجارب العصور وما يقال عن الأمثال يقال عن أحداث الأمثال، وهي في الوقت الذي كانت فرزاً عن ظروف كل عصر فهي متأثرة متحولات اجتماعية وثقافية واقتصادية أضافت إليها الأجيال ما استحدث لديها)[3].

---

(1) – أبحاث في التراث الشعبي: المثل البغدادي، د.مزهر الدوري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، (د.ط) ١٩٨٦: ٢١١ .

(2) – أبحاث في التراث الشعبي: المثل البغدادي، د.مزهر الدوري: ٢١١ .

(3) – المصدر نفسه: ٢١٢ .

المستوى الثالث: التناص مع الأجناس الأدبية الأخر:

مارس النص الشعري – ولمدة طويلة – جميع المظاهر التجريبية من أجل التحديث والمعاصرة، مما ترتب عليه الإفادة من الفنون الأخرى، جاعلاً من ذلك خطوة أولى، ومميزة للفرادة والبحث عن الخصوصية.

فمسألة تداخل فن بآخر، من المسائل المهمة في تشكيل النص المعاصر، والسبب في ذلك واضح (هو أن التميز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط، أو تخرج، والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة أنواع أخرى إلى حد صار المفهوم نفسه موضع الشك)[١].

والإفادة لا تفرض وجول فصل الشكل عن المضمون، لأنهما متلاحمان ومترابطان[٢]، على الرغم من الخلافات المستمرة في طبيعة التلاحم والترابط[٣]، وقد جعلت هذه الخطوة اللقاح مستمراً بين الفنون على وجه العموم، فمثلاً: (لقاء الشعر بالرسم في تنام خطي (كاليغرافي) مسألة أصبحت واقعة بين هذه الفنون، حين أعلن بيكاسو قائلاً: بعد كل هذا، فالفنون جميعها واحدة، نستطيع أن نكتب صورة بالكلمات، مثلما تستطيع أن ترسم

---

(1) – مفاهيم نقدية، رينيه ويلك، ترجمة د.محمد عصفور، (سلسلة عالم المعرفة)، (١١٠)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧: ٣٧٦ .

(2) – ينظر: البنيوية وعلم الإشارة: ٦١ .

(3) – ينظر: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلايين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط١، ١٩٨٢م: ٤٠-٤١ .

المشاعر في قصيدة)[1]، فضلاً عن أن كلود سيمون في روايته (معركة فارسال) يعمد إلى وصف لوحة ليصوغ محتوياتها، ناقلاً بعدها التصويري إلى بعد خطي سيميائي أو على العكس[2].

وعلى الرغم من بلورة مفهوم التناص على يد الباحثة (جوليا كرستيفا)، إلا أنها لم تقترح المفهوم على صعيد التلاقح المرجعي بين النصوص الأدبية، بل وسعن من نطاق المفهوم ليشمل التبادل الحاصل بين أنواع مختلفة، نحو: الكتاب والموسيقى، الحرف والرسم، الصورة والإيماء[3].

أ) التداخل مع (القص، المسرح):

يتداخل الشعر مع فن القصة، إلى درجة توائم الجنسين داخل نسيج إبداعي متفرد، حيث تستثمر القصيدة قصة، تتوفر على شروط القص كافة (حوار، بناء درامي، عقدة، شخصيات، ديكور) وهذا اللون من التداخل يضمن للنص بنيته الدرامية وتداخل الحوار ما بين شخصيات النص كافة، إذ تأتي في مقدمة وسائله البنائية التي استخدمها في بناء قصيدته اختيار الشكل الدرامي والقصصي بديوانه (الأغاني الغجرية) مروراً بـــ(طفولة الماء) و(مملكة عبدالله) و(بإتجاه أفق أوسع) و(فوضى في غير أوانها)؛ إذ هيمنت هذه الوظيفة على مجاميعه الأخيرة التي رافقت الحرب العراقية الإيرانية، والحرب الصهيونية الأمريكية ضد العراق محاولة منه لتأسيس

---

(1) – الشعر والرسم، فرانكلين، ر. رجرز، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون، العراق: بغداد، ط١، ١٩٩٠: ٥١ .

(2) – ينظر: أدونيس منتحلاً: ٥١ .

(3) – ينظر: المصدر نفسه: ٣٥– ٤٢– ٤٥ .

نوع من التفاعل بين النص وبين أكبر عدد ممكن من المتلقين يقول في قصيدته (إشراقات بن بركة).

رافقني المهدي إلى مدن الفقراء

تجولنا... وأقمنا في مدن الفقراء

قالت عابرة...

هذا المهدي مرشحنا... من أنت؟!

ويبتسم المهدي...

يقدمني للأنصار..

ويطلب مني أن أتكلم باسم الجموع الزنج

وأن أنقل أشواق علي بن محمد[1]

يفتتح الشاعر حميد سعيد قصته الشعرية بضخ المتن بأفعال تؤدي إلى حيوية القص (رافقني ... تجولنا... أقمنا... يبتسم.. يقدمني ... يطلب مني... أنقل أشواق) من جهة الحركة الدرامية، أما البنية الحوارية، فإن الشاعر يسعى في مقدمة النص إلى تأجيل البنية الحوارية من أجل الاهتمام بتشكيل درامية النص، وهذا ما جعل بنية الخطاب الشعري في هذا النص

---

(1) – ديوانه: ٤٦٤– ٤٦٥: وللاستزادة من هذا الشأن ينظر: المصدر نفسه: ١٠٠، ١٦٨، ٢٧٢، ٤٨٠، وينظر: طفولة الماء: ٨، ١٤، ٤٣، ٥٢، ٧٧، ٨٧، ومملكة عبدالله: ١١، ١٤، ١٩، ١٢٣، وفوضى في غير أوانها: ٦، ١٦، ١٩، ٢٧.

تجري على لسان الراوي، على الرغم من افتتاح النص بطاقة حوارية بسيطة.

قالت عابرة...

هذا المهدي مرشحنا.. من أنت؟!

إن افتتاح الراوي طاقة وأسلوبية الحوار لأجل أن يعرف بشخصيات النص فيما بينها، ولعل قوله على لسانها (من أنت؟!) دلالة على البحث في هوية الشخصية غير المعروفة.

يستمر الراوي/ السارد في قص نصه، إلى أن يصل إلى تهيئة حوار الشخصيات، لكن خيانة اللغة وطبقيتها حالت دون ذلك:

أتكلم...

تأتي اللغة العربية مثقلة بالوهج الطبقي

بأفعال التغيير

يستأذنني المهدي ويمنحني كلمة السر... ويخرج[١]

ويقدم المقطع الأخير من النص نهاية تبشيرية، تؤكد البشارة والخير، بقوله:

في الأكواخ السوداء المنتشرة على الساحل

يعرف أطفال الصيادين

بأن المهدي سيأتي ذات مساء

---

(1) – ديوانه: ٤٦٥ .

من مدن الخوف

إلى مدن الماء

ويحتفل الفقراء[١]

إذ أن (المهدي سيأتي ذات مساء) دلالة عن صلة الارتباط ما بين (المهدي) والبشارة، ولعل قوله (يحتفل الفقراء) إشارة توثيقية على ما قلناه من أن صلة الارتباط تتمثل بين المهدي والبشارة، من هنا يقدم النص بنية قصصية متنامية ذات نهاية مفتوحة توحي بالبشارة.

وفي غير موضع، يستعير الشاعر حميد سعيد قصيدة الومضة، بوصفها بنية قصصية مكتنزة ومحملة بالدرامية، ففي المقطع الأول من قصيدة (من تخطيطات حنا السكران على حيطان الذاكرة) يقدم الشاعر بنية شعرية (قصصية مكتنزة، من حيث الحركة الدرامية، الديكورية) مع إلغاء عنصر الحوار:

-١-

أيقظني من قيلولة وجدي... باركني

أهداني زهرة ثلج...

ومضى[٢]

---

(1) – المصدر نفسه: ٤٦٦ .

(2) – المصدر نفسه: ٤٥٨ .

فـ(أيقظني: باركني، أهداني، مضى) دلالة على درامية النص وحيويته الديكورية (أهداني زهرة ثلج).

إن استخدام بنية المقاطع بوصفها كلمات شعرية مكتنزة بالعنصر القصصي يجعل من تداخل الفن الشعري بالسيمي في دورة سرمدية، إذ أن استعارة مفاهيم الترقيم العددي للفظة الشعري ((١)، (٢)، (٣)) تؤيد أحقية السينما، وحيويتها داخل النص الشعري، فلو دخلنا النص المتقدم، وجدنا حيوية اللقطة في التعبير عن مدة زمنية معينة.

-٢-

من أقطار الليل أتيت...

بساتيني مثقلة بثمار الفرح الوحشي

حقولي تبكي...

لو تتعرى الأشجار[١]

يقدم المقطع المرقم بـ(٢) قصة شعرية من جهة، ولقطة سيمية من جهة أخرى، تتكاثف مع سابقتها لقطة رقم (١) من أجل تشييد فلم شعري متنوع في التعبير عن شخصية (حنا السكران) المنوه عنه في عنوان النص.

ثم إن افتتاح عنوان النص بـ(تخطيطات) يمثل تباين اللقطات واختلافها من البنية القصصية، إذ أن كل ترقيم يمثل تخطيطاً جديداً من تخطيطات (حنا السكران).

---

(1) – ديوانه: ٤٥٨– ٤٥٩ .

وفي نص جديد نعثر على تداخل جديد بين الشعر والفنون الأخرى، ففي هذا النص نجد تداخلاً بين الشعر والمسرح.

ملاحظة سيستفيد منها المخرج حتماً

تقف السيدة في الوسط.. حيث يقسم المسرح إلى قسمين.. في الواجهة ..

عملات، وعملاء، وجهاء وصحف أنيقة.

في القسم الخلفي من المسرح.. فقراء، بنادق، كتاب الثورة ..

القادمة.. [١]

إن تداخل المقطع الخامس بالمسرح، لم يتشكل على تداخل الحوار الشعري بالمسرحي أو الديكوري أو الشخصي، بل بتداخل أعمق من حيث الشعرية، بتنويه الشاعر ملاحظة تبيّن فاعلية الإخراج والمخرج الشعري في توجيه خطابة، فشعرية التوجيه تتمثل من حيث توزيع الشخصيات (تقف السيدة في الوسط)، والديكور (حيث يقسم المسرح إلى قسمين، في الواجهة عملات، عملاء، وجهاء وصحف أنيقة، في القسم الخلفي من المسرح... فقراء، بنادق، وكتاب الثورة القادمة).

يتقدم الإخراج الشعري في المقطع السادس في توزيع الشخصيات وبيان أدوارهم داخل فضاء المسرح الشعري:

يأتيكَ الباعةُ... ينتشرون على أطرافِ قميصك

(1) – ديوانه: ٣٦٤، وينظر، المصدر نفسه، ٣٠٩، ٣١١، ٣٤٦، ٣٦٠.

وتأخذ فاعلية الإخراج إلى درجة توظيف الموسيقى داخل المسرح كي تتواءم وبنية المسرح الشعري:

وتدخلُ أغنيةُ السوق المألوفة.. خيمةٌ عرسكَ

للسيدة الملكة

رائحة النعناع وضوء القمر الصيفيّ [(١)].

وهكذا تتداخل أدوات المسرح داخل النص الشعري من أجل إثراء النص بقابليات مسرحية متنوعة، تخدم النص في خلق تفرده.

ب- التداخل مع الفن التشكيلي:

يحفل شعر حميد سعيد بكثير من القيم اللونية؛ لرسم لوحات شعرية مستلهماً طاقاته التشكيلية من اللوحة وأبعادها اللونية إذ يعطي اللون أهمية استثنائية في تشكيل الصورة الشعرية منذ ديوانه (قراءة ثامنة)، إذ استطاع أن يؤلف لغة خاصة في مجموعته (بإتجاه أفق أوسع) معتمداً على الثراء اللوني المتميّز الذي وصل قمة عطائه في تجربة الشعرية (بإتجاه أفق أوسع، مروراً بمملكة عبد الله، وبفوضى في غير أوانها).

فالتكوينات الشعرية اللونية اعتمدت نقل لوحات بعض الفنانين الكبار داخل نصه الشعري لما تنطوي عليه اللوحات من أهمية سيميائية داخل الذاكرة الجمعية، ولعل الجورنيكا من أكثر اللوحات استحضاراً لدى المتلقي، والشاعر في نقله للوحة داخل الفضاء الشعري يعلن عن تحوّل اللوحة من

[(1)] – المصدر نفسه: ٣٦٥.

جانبها التصويري (البصري- الحسي) إلى المناخ العلامي السيميولوجي، على أنّ هذا النقل لا يكون محضاً وإنما قد يضفي صفات تثبت له حق في مشروعة اللوحة الشعرية.

يفيد الشاعر من لوحة بيكاسو (الجورنيكا) في إعادة تشكيل اللوحة، بطريقة شعرية معبرة في قصيدته (محاولة لإعادة رسم الجورنيكا) من مجموعته (حرائق الحضور)، وقد جاءت بتأثير إقامته في اسبانيا إذ استوحى أجواء الرسامين الاسبانيين المشهورين.

تتعرض لوحة بيكاسو لإحداث قصف مدينة (الجورنيكا) من قبل الطائرات الألمانية في عهد هتلر؛ لنجدة قوات فرانكو أثناء الحرب الأهلية الأسبانية، وهذه (شهادة) مؤثرة، وعميقة، وصادقة لارتباط بيكاسو بالمصير الإنساني، وتظهر لنا أيضاً عمق جذوره بوطنه اسبانيا[1].

وقد حاول إعادة تلك النظرة بطريقة إبداعية معبرة، تستخدم الكلمة وسلية لها في قصيدته:

-١-

تستفيق العصافير... ترسم دائرة بنثار الغيوم

وتهبط في بلاثامايور...

تسترق السمع للمنشدين الهواة.. تبارحها

---

[1] – ينظر: في سايكولوجية الفن التشكيلي، قاسم حسين صالح، دار الشؤون الثقافية، العراق- بغداد، ١٩٩٠م، ص: ٦٩.

ثم تهبط في ساحة الجامعة

نشرت صحف البارحة

العصافير تبدأ مشوارها بالحوار الصباحي(١)

يشير عنوان مجموعة (حرائق الحضور) إلى الاشراقات الصوفية، والحضور الإلهي، والرؤيا الصوفية فنجد ذلك واضحاً في قصيدته (محاولة لاعادة رسم الجورنيكا)؛ إذ تدور حول الاشراقات والفرح والسعادة، إذ يقدم الشاعر بنية شعرية قصصية مكتنزة بالحركة الدرامية، الديكورية، مع الغاء عنصر الحوار (تستفيق – تهبط – تسترق– تهبط)، دلالة على درامية النص وحيوية الديكورية (العصافير تبدأ مشوارها بالحوار الصباحي).

إن استعارة الشاعر مفاهيم الترقيم العددي للقطة الشعرية (١)، (٢)، (٣) كي يربط بين سلسلة من الأشياء والأحداث في سياق واحد لتكون قاعدة وجدانية عاطفية لمحاولة استيعاب ما يجري ووضعه أو وضع بعض ملامحه في النص من أجل تأسيس لوحة شعرية جديدة معتمدة على اللوحة السابقة باستنطاق مضمونها– الخراب، والدمار الذي حلّ بالجورنيكا– ولكن بإيحاءات ومحتويات دلالية جديدة فيقول في نصه:

تستفيق العصافير.. ترسم دائرة بنثار الغيوم

وتهبط في بلاثامايور..

تسترق السمع للمنشدين الهواة.. تبارحها..

---

(1) –ديوانه: ٤٤٠.

تقرأ اشعار غارثيا لوركا[١]

يستجلب الشاعر داخل لوحته الشعرية عناصر فعالة في التعبير عن محاولة إعادة رسم الجورنيكا (تستفيق العصافير، وتهبط في بلاثامايور، تقرأ أشعار غارثيالوركا)، بما ينتج ربطاً تخيلياً بين اللوحة الأصلية وبين المحاولة الثانية والتوحد الذي يحصل بينهما مع استلهام التاريخ المشابه تقريباً لهما من حيث توارد الغزوات عليها.

-٢-

بدأ السُجناء القدامى يحلّونَ في الذاكرة

والعصافيرُ تبحثُ عن فرحٍ واحد لم يرَ الحزن ..

عن مدنٍ لم ترَ الشفرةَ القاطعة[٢].

تغادر القصيدة كثيراً من جزئيات تلك اللوحة لتحفل بجزئيات من بيئة الفنان (بيكاسو) فهناك (ساحة بلاثا مايور) و (لوركا) و (الكسندرة) لتصنع القصيدة وجودها المغاير إذ تبدأ القصيدة بمؤشرات الطمأنينة لرسم صورة مختلفة لجورنيكا.

إن افتتاح عنوان النص بـ(محاولة لإعادة رسم الجورنيكا) يمثل تباين اللقطات واختلافها عن البنية التشكيلية؛ حيث إن كل ترقيم يمثل محاولة

---

(1) – المصدر نفسه: ٤٤٠-٤٤١، وينظر: المصدر نفسه: ٣٣٩-٤١٣.

(2) – ديوانه: ٤٤١.

جديدة لرسم الجورنيكا وبذلك يصبح الرسم ذاكرة تختزن الأحداث والوقائع التأريخية.

يؤسس الشاعر حميد سعيد داخل مجموعته (بإتجاه أفق أوسع) لوحات شعرية متنوعة، وغزيرة تحفل بكثير من القيم اللونية لتسهم بشكل أو بآخر في تشييد الموضوعية الشعرية بطاقات تلوينية متباينة من حيث القيم اللونية المباشرة، وغير المباشرة، وشدة الظل والـ(لا ظلّ)، والإضاءة بنوعيها (الطبيعية والاصطناعية).

ففي قصيدة (خارج مربع اللوحة) نجد لوحات متنوعة داخل بنيان القصيدة التي ضمت إحدى عشرة لوحة، وعملية حصر اللوحات داخل تسمية العنوان- دلالة خروجية على مرجعية اللوحة، فـ(خارج) يدلّ على المشاكسة والخروج والتجاوز، و(مربع اللوحة) دلالة مرجعية لطبيعة اللوحة، وبما أن الشاعر يعلن بداية كل قصيدة (لوحية) عن رسم اللوحة بما يدل على أن فعل الخروج يمثل تجاوزاً من المشاعر على مديات اللوحة وأبعادها التشكيلية، والغرض من الإفادة تتمثل بشحن طاقاته الشعرية بضخ لوني يسعف المضمون النصي، نحو تعزيز قصديته، فمجموعة (بإتجاه أفق أوسع) تحمل أكثر من إشكالية فنية، وفكرية، وقومية، وإنسانية، ووجودية كلية، وشاملة متشكلة في مجموعة من الإنهاج التصويرية، والتشكيلية، في لغة موحية تتناغم فيها البنى الإشارية من تناسق، وتقابل، وتضاد. فأول ما يلفت القارئ في ديوانه (بإتجاه أفق أوسع) إدراك شعرية العنوان الذي تتداخل فيه هذه الصورة في ثلاثة مستويات حية متحركة في الزمان والمكان كالآتي:

بإتجاه ـــــــــــــ فعل وحركة

أفـــق ـــــــــــــ كينونة موحية تتمرأى في دلالة اللامحدود والكوني

أوسع ـــــــــــــ ذروة الفعل والحركة التي تمثل علاقة

التوازي بين هذه الموجهات الثلاثة بما تحمل من احتمالات التداخل تنعكس على بنية النص[١]

أفق

بإتجاه ـــــــ أوسع

أفق

ولو قرأنا قصيدة (غراب علاء بشير) لتبين لنا دلالة العنوان منذ البداية؛ إذ أن انطواء العنوان على (غراب) دلالة تشاؤمية في البعد الميثيولوجي، ثم إن دلالة الامتلاك (غراب علاء بشير) تمثل خصوصية اللوحة وتفردها الرسمي للغراب مقترنة بالرسام (علاء بشير)، إن محاولة الشاعر قراءة اللوحة بعينه عبر نظرة فاحصة لفن الرسم من انعكاس مشهد اللوحة وتحوّلها إلى كلمات شعرية تساهم فيه العديد من المؤثرات النفسية، والواقعية، والإبداعية بما في ذلك تأثير الأجواء والألوان ولحظة التأمل، بما يمنح تحوّل الألوان والصور إلى الكلمات فضاء تشكيلياً؛ لهذا كان انعكاس

---

(1) – ينظر: الشعري– التشكيلي الصورة الفنية وسلطة اللون في تجربة حميد سعيد، مقاربة أولى د. محمود جابر عباس، ضمن كتاب حميد سعيد شاعراً، مجموعة بحوث، مطبعة الأديب البغدادية المحدودة، بغداد، ط١، ١٩٩٤: ٧٤-٧٨.

الألوان والصور واضحاً على الشاعر لتصبح خطوطاً وحروفاً عبر فكرة التناظر الجمالي[١].

فيقول:

يقتربُ الشكُّ..

كما يقتربُ الجوادُ من نهايةِ... الشوط

خفيفاً مُرهقاً

الأسودُ الناعم مثل امرأة زنجية

يستدير فجأة... مكبلاً برغبةٍ مخاتلة

الرأس آيل إلى السقوط...

فليكن في موضع الرأس...

إلى أن تظهر الغزالة[٢].

فالغراب يملك شرحاً داخل متن النص الشعري (يقترب الشكX الغراب) جاعلاً تعاضداً بينهما فإن ما يتبادر إلى الذهن من تأويلات للعلاقة بين (الشك) و(الغراب) تصبح منسجمة معها؛ فدلالة الشك تتناسب فعلياً مع طبيعة المشهد الرسمي وهذا المشهد يشبه إلى حد ما دلالة اقتراب الجواد من نهاية الشوط.

---

(1) – ينظر: اللوحة والرواية، جيفري ميرز، ترجمة: مي مظفر، دار الشؤون الثقافية، العراق– بغداد، (د.ط)، ١٩٨٧: ٧.

(2) – بإتجاه أفق أوسع: ٤٩.

وفي المقطع الذي يليه نجد مفارقة لونية؛ فدلالة اللون الأسود هي للحزن والألم كما هو معروف في الميثيولوجية، فمن خلال طرحه السواد يثبت سمة الحزن فيصبح اللون سمة مشتركة بين الحزن من جهة وبين الغراب من جهة أخرى، لكنّ الشاعر يقربه من (الناعم) ليبشر بالهدوء والطمأنينة باقترابه وتشبيهه الأسود بـــ(امرأة زنجية)، ولكن هدوء اللون الأسود يحقق قيمة مغايرة بالمقطع اللاحق بفعل (يداهم) ثم إنّ دلالة المداهمة تكتسب فعلاً مؤثراً بامتزاجها بسطح اللوحة البيضاء (يداهم البياض في اللوحة).

أما قصيدة ملوك غويا، فإنها تحاول وصف الشخصيات التي أدخلها (غويا) على فردوس ألوانه، إذ المعروف أن (غويا) قد رسم لوحة لعائلة ملك اسبانيا (شارل الرابع)؛ الذي كان ملكاً ضعيفاً، واقعاً تحت تأثير الملكة ماريا لويزا؛ التي كانت هي الأخرى واقعة تحت تأثير عشيقها (عودوي) رئيس الوزراء، وكان من واجب (غويا) أن يرسم كل ملك جديد، فقد رسم صورة أخرى للملك فرديناند السابع[1]، لكن الشاعر لم يتناول هذا الموضوع، وإنما تناول حياة الترف والرخاء التي تجسد مكانة ملوك (غويا) فاختار الألوان في تشكيل الصورة الشعرية إذ استطاع الشاعر أن يؤلف لغة خاصة في التدرج اللوني:

جاء بهم من ملكوت العتمة..

أدخلهم فردوس الألوان

---

(1) – ينظر: في سايكولوجية الفن التشكيلي، قاسم حسين صالح: ١١٢-١١٣.

اللحم البارد يتدلى من فتحات القمصان

والضحك الذائب..

يتساقط من ريشته..

واللبن الرائب يتقمص هيئة إنسان[1]

إن المقطع المتقدم يشير إلى عملية الخلق الفني، فالفنان أتى بهؤلاء من مادة الخلق الأدبي، والإشارات شبه الصامتة إلى الألوان، نجدها هنا في (ملوك غويا) هادئة مسترخية بالرغم من صرامة غويا في ألوانه وفي تعبيره بوجه عام، لاسيما في صورته (الإعدام) الشهيرة، فالشاعر هنا يعيش تجربة انتزاع الهيولي الفنية أو إعادة الألوان إلى فردوسها ليمنحها سمة إذ يهتم بتأثير اللون في تنمية الإدراك الحسي في الصورة البصرية.

وتمتزج القيم اللونية في ما بينها إتفاقاً في (رمال سعدي الكعبي) بقوله:

(يوحد البني بالبني... والطيني بالطيني) و (يؤاخي وردة الرمل وورد الماء):

على مربع اللوحة... أو فضاء الروح

يقيم عرش الضوء... للصحراء

من ذهب القباب والقهوة والحناء

ويصطفى الرمل أخاً...

---

[1] – بإتجاه أفق أوسع: ٣٩.

من صلبه تنحدر القبائل الأولى

وأبجدية السماء[1]

فمساحة اللوحة (المربعة) تعطف بفعل الشاعر على (فضاء الروح) لتكون مساحة المربع مساحة تأملية لما ينطوي عليه فعل اللوحة، ولعل القيم التشكيلية تبدأ بالتشكيل حال انتهاء المقطع الأول المزجي (المربع بفضاء الروح):

يقيم عرش الضوء.. للصحراء

فالفعل (يقيم) فعل دال على حركة رسمية تشكيلية لفعلية اللوحة، وتجسد وكناية التجسيد التشكيلي تفصح عن مدى التصاق القيمة اللونية بالمكان (أبعادة – حدوده) في دلالة دينية (قباب)، في حين (حناء) دلالة خاوية بما يدل على مدى ارتباط اللون بالعنصر المكاني؛ إذ أن العلاقة بين اللون والمكان علاقة جدلية تقوم على التضافر والتعاضد.

(يصطفي الرمل اخا) دلالة علاقية لفعل الألوان المتلاحمة (البني بالبني)؛ فـ(اخا) اسم يدل على فعل العلاقة الوشائجية بين علاقة الرمل باللوحة وأهميته.

ودلالة التماسك والتلاحم والتعاضد بين أجزاء اللوحة متكاملة تظهر باجتماع الجمل والأسماء الدالة على فعل المؤاخاة (اخا، يوحد، يؤاخي) وارتباط هذه الكلمات بشكل تنازلي يدل على مدى ارتباط اجزاء اللوحة وتضافرها في ما بينهما لتكون النتيجة لوحة ذات نسيج مترابط ومتلاحم.

---

(1) – بإتجاه أفق أوسع: ٥٠.

ففي قصيدة (أشجار ماتيس)، (تتحول الألوان إلى شخوص لها فعلها التأريخي داخل كيان النص)[1].

الأزرقُ الملاحقُ... ارتدى عباءةً ليلية...

ليتّقي البردَ...

الرماديّ ثقيلُ الظلّ سدّ باب بيته..

ونام..

والرصاصيّ استعار من بشاشة الفضّة مثقالاً

بزيّ كاهنٍ مضى إلى تشابك الأغصان

من ثمر النسيان..

يبدأ ماتيس ومن تفدي أن يكون...

تبدأ الألوانُ

خطوتها الأولى إلى الآتي من الزمان[2]

---

(1) – المتخيل الشعرين محمد صابر عبيد: ١٧٥ .

(2) – بإتجاه أفق أوسع: ٤٢، ينظر: المصدر نفسه: ٤٨ .

يفتتح الشاعر نصه الشعري بضخ المتن بألوان باردة وحارة[1]، تؤدي دورها بفقد قيمها اللونية السابقة واكتسابها سيولة ومرونة في امتزاجها، أو في اقترابها من القيم اللونية الأخرى (فالأزرق : الملاحق) يكتسي بالسواد بارتدائه عباءة ليلية، و(الرمادي: ثقيل الظل) اكتسب بصفته التي لها انعكاسات متباينة في مستقبلات المتلقي شكلاً احتمالياً، و(الرصاصي) الذي استعار من بشاشة الفضة مثقالاً..) امتزجت قيمته اللونية وبدا لوناً متصوراً أكثر منه مرئياً[2]، فمنذ البدء أعلن الشاعر خروجه عن اللوحة السابقة (خارج مربع اللوحة)، لأنه لا يحاول وصفها أو تفسيرها أو تسجيل انطباعاته عنها، بل يحاول استنطاق خطوطها وألوانها وتكويناتها، لينتج لوحة أخرى خارج اللوحة، ولكنها مكتوبة قد تكون على شبه بها أو على قرب منها، ولكنها مختلفة عنها بإيحاءاتها ومحتواها الدلالي فهي قراءة لها، بل أن الشاعر يجعل اللوحة الأصلية لوحته ويتخذها امتداداً لقصيدته، فنحن لا نرى في القصيدة (شجار ماتيس) بقدر ما نرى (أشجار حميد سعيد) ولا تبدو (أشجار ماتيس) هنا مرجعاً بقدر ما تبدو منفذاً إلى أفق أوسع.

---

[1] – الألوان الحارة (الأحمر، البرتقالي، الأصفر) وتدور حول معاني العاطفة المشبوبة وعلى السيطرة، أما الألوان الباردة (الأخضر، الأزرق، الأصفر الليموني) فهي تدور حول معاني الخير والخصب والسعادة والأمل واليسر، وصحة العقل والسلام والمحبة والألوان الحيادية (الأبيض، الأسود) تدور حول الحزن والنكبات والأسى والخيبة والرزانة والوقار، ينظر: علم عناصر الفن، فرج عبو، طباعة ونشر دار دلفين للنشر، ميلانو، إيطاليا، (د.ط) ١٩٨٢: ١١٧، ١٣٥ – ١٣٦ .

[2] – ينظر: المتخيل الشعري: ١٧٦ .

إن الاستجابة لتأثير الفعل اللوني قد تباينت وتفاوتت بين قصائد الشاعر؛ لاستغلال سلطة اللون، طاقة، مثل طاقة تعبيرية في تركيب الصورة، وإذا كانت دلالة اللون في تشكيل قصائد الشاعر تحمل معها رمزها الخاص وتشفيرها البلاغي، كما في قصيدته (فرسان فائق حسن):

بسطاء كالأبيض... محتشمونَ وتيّاهون

يقتحمونَ الألوانَ ويختارونَ فواتحها...

تنفتحُ الفلواتُ لهم...

ينفتحُ الأزرقُ كالخيل..

يقتسمونَ الضوء كما يقتسمونَ الظلّ

كأن طيوراً أدركها الليل

****

جاءوا من صلواتٍ قائمةٍ

وأقاموا فرضاً في اللون الغائب...

ثم انتشروا.... [1]

---

(1) – بإتجاه أفق أوسع: ٤٧.

إن التشكيل البانورامي للصورة في حقيقته تجسيد متقن لفكرة ورؤيا حسية، وهذا يحدث من امتزاج التجارب والرؤى والألوان والدوال اللغوية التي تستحكم في كل مقطع من مقاطع القصيدة، فعلى الرغم من أن انفتاح القصيدة على آفاق لونية باردة (بسطاء) كـ (الأبيض) لكن فعل التجاوز (يقتحمون) يشكل عناد الفرس وأصالتها في اختيار اللون وطبيعته ونوعه، ولعل اقتران اللون الفرسي باللون الأبيض دلالة على أصالته وسرعته كسرعة الطيور التي أدركها الليل، فالشاعر لم يقصد الوصف الخارجي للوحة، وإنما قصد الفارس العربي بكل أصالته، وفي قصيدته (سيدة جواد سليم المضطجعة) حاول الشاعر أن يعبر عن أحساس المرأة البغدادية بكل أحاسيسها ورغباتها، فاستغل خصائص البنية الدرامية التي دخلت في نسيج أغلب قصائده.

تبعها القط إلى مضجعها ....

فنصبت شراكها للأحمر الجليل ....

أمسكت به في غفلة منه ... وقادته إلى قيامه الجسد.....

****

ويشعل النيران في الألوان

يحرق اللوحة .... لا أحد

الحلم الداخل في الأسود ... ظل في مكمنه

والحلم الراحل في الأزرق ... ضاع في متاهة الأزرق

والهلال الهادئ الرزين.

يدفع عن حقل الافاوية ... بياض النوم [1].

إن رمزية الألوان التي يستخدمها الشاعر في نصّه الشعري يحقق علاقة تضافر وتعضيد مع موضوع اللوحة السابقة، وهو الكبت الجنسي فالنص الشعري محاولة لقراءة لوحة جواد سليم (القيلولة) (التي تصف امرأة مضطجعة قربها آنية فخار، وتجلس قبالتها قطتها القرفصاء .... والتي اختزل فيها الفنان أشياء كثيرة وركزها في موضوع الكبت الجنسي، تجسيد المفاتن جسد لا يكشف عن مفاتنه إلا بحكم الضرورة المشروعة ... حر الصيف .... ثوب شفاف يزيد من توهج الإثارة الجنسية ... استلقاء واسترخاء في اشتهاء .... آنية فخار تروي العطش في الصيف القائظ، والصيف القائظ يعني الكبت الجنسي، ثم قطة بعينين مفتوحتين على سعتهما ووصيفة معينة قرب قدمي المرأة المستلقية ... وقد تكون هذه رمزاً للمرأة هي كالقطة ... أليفة ... لكنها نفورة في الوقت نفسه) [2].

لم يأت النص الشعري منفصلاً عما أراد طرحه الفنان في لوحته (القيلولة)، بل جاء متواشجاً مع مضمون اللوحة؛ لانفتاح النصوص الشعرية وسعيها إلى تبني منظور شمولي (دلالي، وفني) مما يسهم في تدعيم سيرورة التواصل مع المتلقي، إذ استغل الشاعر الألوان ودلالاتها بأسلوب

---

(1) – باتجاه أفق أوسع: ٤٥.

(2) – في سايكولوجية الفن التشكيلي: ١٩٧.

رمزي فالأحمر للإثارة، والأسود للتعبير عن المناطق المظلمة في النفس، أي الرغبات المكبوتة التي يحاول كلاً من الفنان والشاعر التعبير عنها بالكبت الجنسي، يقول:

في آخر المحطات ... حل القطار الأخير

وجثة المسافر غائبة في الفراغ ...

شوارع مغلقة

بيوتٌ مهجورة

وجثة المسافر...

تمشي ...

لا موعدَ ولا ذاكرة

الرصيف يضيق

بين هذي الخطى والطريق[1]

يقدم المقطع قصة شعرية من جهة، ولقطة سيمية من جهة أخرى، تتكاتف من أجل تشييد لوحة شعرية للتعبير عن شخصية (المهاجر – س)، إن هذه القصيدة (أوراق المهاجر – س) التي تعد أولى القصائد زمنياً أيضاً؛ التي تكشف عن بنية عفوية متماسكة تطرح قضايا متعددة في مقاطعها (فالمهاجر – س) ما يزال غائباً في (وعي هجرته) مجهولاً في آفاق الروح

---

(1) – باتجاه أفق أوسع:٩، وينظر: المصدر نفسه: ١٢.

منتظراً موته الأبدي، إذ تنقطع الصلة المرجعية لـــ(المـسافر) بالمكـان والزمان (وجثة المسافر غائبة في الفراغ) على أبواب المدن المهاجرة مثله كأشباح الليل يبحث في منفاه عن طريق خاطف من الأمل لكنه يبقى مفككـاً وموزعاً بين محنة الاغتراب والغياب والتغيب، بشكل حـضور (المـسافر، الجثة، شوارع مغلقة، بيوت مهجورة) في النص تعويضاً عن موت الـذات وغربة المكان وتداخل أحداث الحاضر مع أحداث الماضي التي تبدأ بالتوزع إلى أصوات كثيرة تخرق هذا الغياب ولكنه اختراق المـستحيل والمجهـول الذي يسكن أعماقه، ونجده في قصيدة (إسراء) يستلهم تقنيات السينما لرسم المشهد الشعري، يقول:

نام على قارعة الثواني

فانطفأت حرائق الأغاني

وفي فضاء النوم

سرى ... إلى مدينة بيضاء

بيوتها مغلقة الأبواب

شوارع تمتد في حدائق الضباب

سار إلى وردته المؤجلة

في ساعة مرتجلة

فأدرك الغياب[1]

يجسد الشاعر المشهد التصويري بخلق جو غرائبي يعتمد اللقطات السريعة والأفعال (نام على قارعة الثواني، سرى إلى مدينة بيضاء، سار إلى وردته المؤجلة)؛ إذ أن كل لقطة تتكاثف مع سابقتها من أجل تشييد فلم شعري؛ لإبراز الأجواء التخيلية (من المدينة البيضاء، والشوارع، وحدائق الضباب).

إن استثمار الشاعر للوحات والرسوم المعلقة ليس غريباً في الشعر العربي المعاصر، غير أن حميد سعيد استطاع أن يمنحها خصوصية، إذ جعل منها معادلاً موضوعياً ليجسد تجربته، ونجد أن قصيدة (غرفة) تشكل مدخلاً مناسباً للفهم النقدي الذي يجلو طبيعة ذلك التغيير في الرؤيا، فالشاعر في هذه القصيدة يحول الغرفة إلى معادل موضوعي يرمز لذاته الداخلية، فليست سوى عالم الذات المنغلقة على نفسها قائلاً:

أفتح عينيَّ

مصابيح الغرفة مطفأة ...

أغمضها ...

استحضر ضوءاً يفتح لي أفقاً

فأغير ألوان الجدران

استبدل وجه المرأة في اللوحة

---

(1) – باتجاه أفق أوسع: ١٧.

ثم أخفف من غلواء الكحل بعينيها ...

أطرد هذا الشبح المتخفي ... خلف شجيرات يابسة

وأخطط وجه فتى ... بملامح طيبة[1]

عنوان النص (غرفة) يحاكي فعل الشخصية داخل النص الشعري فمنذ البدء أعلن الشاعر (الانغلاق والانزواء) بعنوانها؛ لينشئ تداخلاً دلالياً بين الغرفة ومحتويات التشكيل الشعري، فهو يستحضر ضوءاً معنوياً مناسباً لطبيعة التغييرات التي تطرأ على عالمه الخاص، فيعمد إلى تغيير المكان الذي يسكن فيه (فيستبدل ألوان الجدران لتكون ألوانها الجديدة استجابة لشروط المكان ونمطه، ويستبدل وجه المرأة، ويخفف من غلواء الكحل، ويطرد الشبح المتخفي، ويخطط وجه فتى ... بملامح طيبة)، مما يوجه النص نحو تخييل معين؛ إذ يتحول الشاعر باستخدام الرموز التشكيلية وينتقل من عالم الذات عندما كان يعبر عنها بالحلم إلى الواقع باستخدام اللوحة فـ(الأشكال والألوان والأفكار تترابط جميعها مع بعضها بعلائق نسبية وسببية مؤلفة نظاماً بنائياً (طوبولوجيا) هو بمثابة استعارة وتطابق الاستعارتين اللفظية – والبصرية متصل مباشرة بما يسميه البعض فن الذاكرة) [2].

---

(1) – مملكة عبد الله: ١٢٣-١٢٤.

(2) – الشعر والرسم، رؤية طوبولوجية، طراد الكبيسي، ضمن الشعر العربي الآن، مجموعة بحوث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط: ١، ١٩٦٦: ٧٥-٧٦.

فالشاعر لم يقصد بـ(غرفة) بعالمه الخاص، إنما قصد أن يعبر من مكانه الخاص؛ على قصد أكثر شمولاً وعمقاً هو الواقع في تلك الحقبة، فمجموعة "مملكة عبد الله" كتبت في الحرب العراقية الإيرانية، أما استحضاره الضوء المعنوي؛ فلأن أغلب الماديات بتلك الحقبة (الحرب العراقية الإيرانية) أصبحت مزيفة من مواقف بعض العرب إزاء القضية لذا فإن تخفيف الكحل من عيني المرأة التي في اللوحة قصد به لكثرة ما مرت به من حرب ومن مواقف بحيث أصبحت عينيها ممتلئة بالدخان الأسود؛ لما شاهدته وما مرت به من حروب وحرائق ووقائع، فعملية الطرد هي دلالة على سيطرة شبح الموت على الديار؛ نتيجة لسوء الأوضاع السياسية والاجتماعية، فالحرب قائمة والدمار والقصف موجود في كل مكان حتى خلف الشجيرات اليابسة، فبدأ الحلم بتخفيف غلواء الكحل؛ نتيجة لبكاء المرأة الدائم لفقدانها أشخاص كثر، ثم تخطيط الشاعر وجه الفتى وتقريبه منها كأنما هي ولادة لحياة جديدة مؤقتة:

تبتسمُ المرأة ... تخرجُ من أسر اللوحة

أرقبها ...

وهي تغير ترتيب أثاث الغرفة

أسعد بالنور الآتي من نافذةٍ قرب سريري

أصحو ...

أضواءٌ كابية

ألوانٌ نابية

صحفٌ ...

وكؤوسٌ فارغة

اللوحة قائمة ...

وامرأة اللوحة ... تضحك ...

هل كانت تسخرُ من حلمي

أغمض عيني ...

أعود إلى النوم (1)

تخرج المرأة من أسرها (اللوحة) وكأن اللوحة والحرب، والظروف كافة هي أسرها؛ لأن المرأة هي الشيء المادي والمعنوي والحقيقي التي يعبر عن ويلات الحرب ثم تبدأ بالترتيب وإعادة كيان البيت الحزين فتسعد الشخصية الموجودة في النص بالنور الآتي من قرب السرير، فإعادة ترتيب المكان دلالة على حالة فقد يعاني منها إذ يصحو على حلم كاذب وحالة وهمية (فالكؤوس فارغة، واللوحة قائمة) وكل شيء يسخر منه ثم يغمض عينيه ليعود إلى حالة النوم كأنه هو الهدف ليعيش حالة الاستقرار المفقود.

أراد الشاعر أن يعبر عن محاولة الانتقال من مرحلة فوضوية متخيلة إلى مرحلة واقعية تشكيلية والرسم من أكثر نظم التعبير والإبلاغ تعقيداً وذلك ناتج عن كون اللوحة المرسومة تتمتع بميزة حاسمة في البث؛ لاعتمادها منطق التزامن لا التتابع في التوصيل.

---

(1) – مملكة عبد الله: ١٢٤-١٢٥، وينظر: فوضى في غير أوانها: ١٦، ٧٠-٧٢.

ج- التداخل مع الأدب الغربي والتيارات الفكرية

يقوم النص الشعري الستيني عموماً على التأثر بالأدب الغربي، كما يرى الشاعر سامي مهدي أحد أركان هذا الجيل[1]، والشاعر حميد سعيد واحد من شعراء هذا الجيل، أفاد من الشعر الغربي أيضاً؛ ولما يطرأ على النص الأصلي من تغيير نتيجة للترجمة من لغة إلى أخرى، فإن البحث يقتصر على مضمون النص، من دون دراسة ألفاظه؛ أن اقتصر البحث في هذا الفصل على تناص المضمون بعبارة أخرى سنبحث عن التناص الذي حصل في نص الشاعر حميد سعيد مع النصوص (لا مع أشكال النصوص) الغربية.

وعلى هذا الأساس نلاحظ أن الشاعر قد وظف أعلاماً أو نصوصاً غربية، فمن المعروف أن ذكر اسم شاعر ما سيجلب إلى الذهن مباشرة نصوصه ومن ثم موقفه من الحياة، أو آراؤه، أو أقواله المشهورة التي تندمج في إطار النص المقروء ليتشكل من هذا الاندماج النص الجديد.

ويبدو أن لكل شاعر ميلاً نحو شعراء ونصوص معينة تظهر لنا موقف هذا الشاعر والأجواء التي قيل فيها النص وقصيدته، وبالأحرى تظهر ثقافة الشاعر وإيديولوجيته تجاه ما يشغل فكره من موضوعات وأفكار وبمقدار سيطرة نصوص وأعلام معينة ومقدار تواترها وأشكاله تبدو لنا هذه

---

(1) – ينظر: الموجه الصاخبة، شعر الستينات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط: ١، ١٩٩٤: ٨٩-٩٠.

الايديولوجية واضحة، وعلى هذا الأساس سنتناول هذا النمط من التداخل بشكليه الكلي والجزئي.

يعتمد المستوى الجزئي على النص الواحد وإن كان ينفتح ويتضافر مع المجموعة والديوان والمرحلة بشكل عام، وقد قلنا بأنه يعتمد على النص الواحد؛ لأننا نقرأه الآن بشكل جزئي وخاص في داخل النص وهو يستدعي أن نقرأه بشكل مفصل؛ لكي نستنتج العام من الخاص والكلي من الجزئي؛ أي أننا نعمد أولاً إلى كشف العلاقات النصية الصغرى، وكشف ترابطات النص الغربي مع النصية الصغرى وكشف ترابطات النص الغربي مع نص الشاعر – الذي يدرس – وكيفية تولد النص الجديد.

إن انفتاح نصوص حميد سعيد على الأدب والفكر والفلسفة الغربية وبالتناص مع هذه النتاجات دخول نصوصه (في (العلاقة) سواء أكانت هذه العلاقة تفاعلية أم تصادمية أم تضافرية أم تجاورية مع نصوص الأدب الغربي) [1]، ولكن مما يشار إلى الشاعر – هنا – ويجدر الإشارة إلى انتفاء هيمنة وسلطة الفكر الغربي ونتاجاته الايديولوجية على خطاب الشاعر، فالـ (أنا) العربية لم تتشابه مع الآخر (الغربي)، ولكن التداخل النصي كان محور التفاعل المعرفي، والتجربة الشعرية والتطور الدلالي.

حين كتب حميد سعيد أغانيه الغجرية كان يعمل مستشاراً صحفياً في أسبانيا، لذا فإن موضوعاته الشعرية ظلت تستوحي من الحياة الأسبانية، لأن كل مفردات الحياة هي مادة شعرية لذلك نجده يقول في قصيدته (بلاثا

---

(1) – التناص (تداخل النصوص في شعر خليل حاوي)، رمضان محمود البالاني: ١١٢.

مايور)، وترجمتها (الساحة الكبيرة) وهي أول قصيدة كتبها الشاعر في إسبانيا إذ كانت (بغداد) تشاركه سهره، وحنينه:

بلادي أعز علي من العين ....

أغلى من العين ... أبهى

بلادي ... انفرات[1]

ويقول عن تجربته في إسبانيا: (لذلك كنت أول شاعر عربي يعيش في أسبانيا ... ولم يقف باكياً على الأطلال ,,, ولم يشغله الماضي عن الحاضر، سواء كان هذا الحاضر عربياً أم أسبانياً، إن الحاضر الأسباني ظل يتداخل مع الحاضر العربي ... وظل هذا مثلما ظل ذات يتداخلان مع التاريخ العربي الأندلسي ... وعاشت قصيدتي في تلك الفترة كل هذه التداخلات ... موضوعاً ورمزاً) [2].

إن الإشارات التناصية المرتبطة بتجربة حميد سعيد في أسبانيا اعتمدت على الاستدعاء التي تتضمن استدعاء الحدث والمكان والشخصية، وهي تنطوي على خلق الحوار، والتشخيص والاسترجاع.

وثمة آلية اعتمد عليها الشاعر حميد سعيد في تداخله النصي في القصائد التي كتبها في اسبانيا، كما أوردنا من أمثلة مثل قصيدة (بلاثامايور)

كانت الحانة الحجرية باردة

---

(1) – ديوانه: ٤١٥.

(2) – الكشف عن أسرار القصيدة: ٦٣.

ليل بغداد أبهى

تتمثل في تحول الخطاب من ليالي اسبانيا إلى ليالي بغداد إذ تظهر قيمة المفارقة الموضوعية التي نشأت عن سياق تحول الخطاب، إذ تصبح (بغداد) بدلاً من (اسبانيا) ويتحول المحبوب من (امرأة) إلى (الوطن)، ويظهر تحول الخطاب في التداخل النصي التضميني مع الموروث الأدبي التاريخي:

وكانت تعلم عشاقها الخوف

بين الرصافة والجسر... مات الأحبة [١]

ويمكن تشخيص تجربة الشاعر في هذه المرحلة بأنها تجربة الأبعاد المتقاطعة ... فهناك تقاطعات تقع داخل بنية المرحلة بأكملها وهناك تقاطعات تقع داخل كل قصيدة من قصائدها، وفي مقدمة هذه التقاطعات ... تقاطع تجربة السائح مع تجربة المناضل، فلا شك في أن وجود حميد سعيد خارج العراق وفي اسبانيا بالذات يدفعه إلى تأمل ما حوله كما يتأمل السائح حركة القطارات، ومظاهر العمران وعلاقات الناس بعضهم ببعض، واختلافها بين الليل والنهار فضلاً عن خصوصية اسبانيا بالنسبة لغيرها من البلدان[٢] الأوربية .. ومن هذه التأملات: (صورة تأملية في محطة قطار):

هذه آخرُ العربات .... القطار توقف

---

(1) – ديوانه: ٤١٤.

(2) – ينظر: ما لم يقله العلاق عن ديوان حميد سعيد، القسم الثالث، عبد الجبار داود البصري، ج (الثورة) ع(٥٢٧٢) في ٢٣ تشرين الأول، ١٩٨٤: ٥.

والنسوةُ المثقلاتُ بزينتهن الرديئة ... يجمعنَ أمتعة السفر المتناثرة

السيدات البدينات يمضغن آخر ما في الحقائب

يمضغن حتى الحقائب

يا جارة السفر (النسوة المثقلات بزينتهن الرديئة)[1].

وهناك تقاطع آخر بين الثقافة الغربية ورموزها وطريقتها في التعبير، كما تبدو في (غجريات لوركا) وبين الثقافة الشرقية ورموزها وطريقتها في التعبير كما تبدو في اللغة الصوفية فقصيدة (ماريسا التي لا تتعتب، والمرور في شوارع سلفادور دالي الخلفية، وبلاثامايور وغرناطة، والجورنيكا يقابلها حنا السكران واشراقات الفتى مروان وولادة في ساحة التحرير وأخرى في مخدع امرأة العزيز)، وهنالك تقاطعات عديدة أخرى في تجربة حميد سعيد في ديوانيه (الأغاني الغجرية) و(حرائق الحضور) .... وتأتي في مقدمة وسائله البنائية التي استخدمها في بناء قصيدة هذه المرحلة اختيار الشكل الدرامي والقصصي الذي نجده في (ماريسا التي لا تتعب)[2]:

يتعبُ البحرُ ولا تتعبُ ماريسا التي تصعد ...

من مملكة الماء إلى الشرفة

ما ساحلها البارد نحو النار...

---

(1) – ديوانه: ٣٥٨، وينظر: المصدر نفسه: ٣٦١، ٤١٤، ٤٠٤.

(2) – ينظر: ما لم يقله العلاق عن ديوان حميد سعيد، القسم الثالث: ٥-٦.

يا عراقُ .... علمها الموت،

سجايا الحلم الفضي [١]

يحدد لنا الشاعر حميد سعيد في (ديوانه الأغاني الغجرية) من خلال أهدائه إلى (فدريكو غارثيا لوركا) إطار توجهاته الفنية، مغامرته الجديدة، التي تتجسد في محاولة تمثل لوركا والغجر، هذه القصائد الـ(اثنتا عشرة) هي مجموع قصائد (ديوان الأغاني الغجرية) [٢].

هذه القصائد تمثل تجربة الشاعر في مدريد وهو يعيش حالة التذكر ويواصل تسجيل الملاحظات اليومية لما يرى، وينقب عن تجارب تغني معارفه، ويسترجع في ذهنه ساحة التحرير وأزقة بغداد، وأيامها الساخنة، وغسان كنفاني، وحسين مردان، والمناشير، والوجوه الأليفة، لتكون معادلاً موضوعياً لما يعانيه الشاعر من غربة مكانية فإذا كان الشاعر في تناوله للشخصيات التراثية يضع الرمز ومقابله الرمز المضاد نجده في ديوانه – الأغاني الغجرية – يذكر الأماكن الغربية ويضع قبالها رمزه الوطني (ساحة التحرير، وبغداد، والكرخ، والرصافة).

إن غرناطة هي لوركا وهي الغجرية المطرودة إنها الثورة المقموعة من الرأسمال والاستغلال والمحاصرة بالمخبرين المبثوثين في كل زقاق وساحة، غرناطة هي اسبانيا في عهدها الفاشي التي تسأل عن قتيلها

---

(1) – ديوانه: ٣٣٤، وينظر: المصدر نفسه: ٣٦٠-٤١٦.

(2) – ينظر: ديوان الأغاني الغجرية لحميد سعيد (استمرار على طريق الكد والبحث المخلص) محمد الجزائري، مجلة الثقافة الجديدة، عدد (٧٣) أيار، ١٩٧٥م: ١٠٣.

وتخشى أن يداهمه حراس نظام الديكتاتورية أولئك الذين أجهزوا على لوركا عام (١٩٣٦)، فأخفوا التغيير ومنعوا قصائد التحريض ... يقول الشاعر حميد سعيد في قصيدته (غرناطة) ...

يسألُ عنها بائعُ المقانق الكوبي ... حارسُ العمارة

رسمت وجهها على مصطبة البحر ...

وفي المطار لم يُلاحظ الشرطي .....

إن حزنها معي

ووجهها على مصطبة البحر

قرأت في دفتره قائمة بالمنع:

وجهها

الحشيش

الثورة والحزن[1]

وفي قصيدته (محاولة لإعادة رسم الجورنيكا) نجد تداخلاً مع لوركا:

- ١ -

تستفيقُ العصافيرُ ... ترسم دائرةً بنثار الغيوم وتهبطُ في بلاثامايور ...

تسترقُ السمعَ للمنشدين الهواة ... تبارحها

---

(1) – ديوانه: ٣٤٦-٣٤٧.

....

....

تقرأ أشعارَ غارثيا لوركا

....

- ٢-

بدأ السجناءُ يحلون في الذاكرة

والعصافيرُ تبحث عن فرح واحد لم ير الحزن

....

- ٣-

إنها الساعة التاسعة

تبدأ الآن خيخون ليلتها ......[(١)]

يستدعي النص الشعري نص لوركا (رثاء الماتادور) مصارع الثيران الذي صرعه الثور:

في الخامسة عندَ الأصيل ...

لا شيءَ غيرَ الموتِ والموتِ وحده

في الخامسة عند الأصيل ..

(1) – ديوانه: ٤٤٠-٤٤١، وينظر: المصدر نفسه: ٤٠٥، ٤١٤، ٣٥٤.

عصفتِ الريحُ بالقطن

في الخامسة عند الأصيل ...

وذرَ الصدأ البلورَ والقصدير

في الخامسة عند الأصيل ...[1]

فالسطر الشعري (إنها الساعة التاسعة) تقابلها (الساعة الخامسة) في قصيدة لوركا، يحاول لوركا في قصيدته (رثاء الماتادور) الخلط بين الوهم والواقع وولع بالمغامرة ورغبة في الإجهاز على الحيوانية القابعة في الإنسان عن طريق مبارزة الثور وصرعه بسلاح فولاذي فهي الرغبة في قتل الحيوانية، لكن الشاعر حميد سعيد أراد أن يرسم صوراً تواصلية متعاقبة (تستفيق العصافير كي ترسم دائرة بنثار الغيوم) لتهبط في بلاثامايور (ساحة مدريد القديمة)، (ثم تقرأ أشعار لوركا) (كي يضع المتلقي أمام مأساة مرتقبة ونتائج)[2]، للوصول إلى موت الشاعر لوركا بالربط بين الغنائية والدرامية والرؤيا الذاتية هي محور كل الحركات الدرامية في القصيدة وجزئيات الواقع الخارجي، تتحد في تلاحم ملحمي، إذ أن النص فيه قوة تربصية بمأساة الشاعر الثوري (لوركا) وهذا ما يؤكد ثقافة واعية لا

---

(1) – لوركا مختارات من شعره، ترجمة عدنان بغجاتي، دار المسيرة، بيروت، ط: ١، ١٩٨٠: ١٤٧-١٤٨.

(2) – التداخل النصي في القصة العراقية القصيرة من (١٩٨٠-١٩٩٨) شذى خلف حسين، رسالة ماجستير، مطبوعة بالآلة الكاتبة، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠٠٠: ١١٥.

تهتم بالفروقات سواء أكانت عربية أم غربية، فالمهم هو الموقف الثـوري ضد كل أنواع الاستغلال.

لوركا صارم جداً في قصائده (في نيويورك) وفي مسرحياته، مسرحية (يرما) تنتهي بأن تمسك (يرما) يخناق زوجها وهي تصرخ: ما الذي تريدون أن تعرفوه ... أنا تلك التي أجهزت على ولدي ... أنا تلك التي قتلتـه .... إني أنا[1].

لقد عبر لوركا تعبيراً مأساوياً عن حياة الإنسان وهذا ما نجـده فـي لمحات خاطفة في شعر حميد سعيد، ففي قصيدة (ماريسا التـي لا تتعـب) يقول:

يتعبُ البحرُ ولا تتعب ماريسا التي تصعد...

منْ مملكتِ الماءِ إلى الشرفتِ

منْ ساحلها البارد نحو النار...

يا عرافتً ... علمها الموت،،

سجايا الحلم الفضيَ

(في جبهته جرحَ ... دم تطلع من وردتهِ سبعُ يمامات)

******

يتعب البحر ولا تتعب ماريسا ...

---

(1) – ينظر: مسرحيات لوركا (١) يرما، عرس الدم، الإسكافية العجيبة، ترجمهـا عـن الاسبانية، عبد الرحمن بدوي، دار النهضة العربية، (د.ط) ١٩٦٤م، ٧٢-٧٣.

التي تحلم أن تنزعَ ريشَ الطاووس ...

(في قلعته مات المغنون) ... يجيء الخوف[1]

وقصيدة (ماريسا التي لا تتعب) أكثر قصائده قرباً من روح لوركا وإن لم نستطع أن نجد تناصاً مباشراً بينها وبين قصائد لوركا ... إلا أننا نجد ألفاظاً تقترب من قصائد لوركا

الموتُ

الجرحُ في الجبهة

دمي يلعبُ

دم يطلعُ من وردته ....

في قلعتهِ ماتَ المغنونَ

من ذلك نستطيع أن نظهر أثر لوركا بقصائد حميد سعيد (الغرناطية) فماريسا فتاة ثائرة تريد أن تغير من نظرة المجتمع إلى أهلها الغجر المطاردين، فهي تريد أن تواجه محكمة غير عسكرية، ولا شك في قساوة قرار هذه المحكمة، إلا أن أثر طاغور، لم يفارقه في معظم قصائده، فأجواء الصمت ومحاولة اكتناه الأسرار وأغوار النفس الإنسانية هو الذي تركه طاغور في شعر حميد سعيد.

إن إشعار طاغور قد قامت من مزيج متعدد التيارات فتسلل لها أكثر من تيار من التيارات الأدبية والفكرية، فقد نشأ طاغور في أعقاب العصر

(1) – ديوانه: ٣٣٤-٣٣٧، وينظر: فوضى في غير أوانها: ٨.

الذي أطلق عليه، في مجال الشعر، "عصر تنسون"، نشأ طاغور يوم أن كان (تنسون) الشاعر الانكليزي الفكتوري قد ملأ الدنيا وشغل الشعراء والكتاب على السواء، وقد تأثر طاغور في استخدام اللفظة بهذا الشاعر الفتكوري الكبير وإن كان إلى حد ما، قد قرأ الشاعر الإنكليزي الفكتوري الآخر (براوننغ) إلاأن أثر "تنسون" فيه من حيث استخدام اللغة كان أقوى وأشد.

ومن ناحية أخرى كان الأدب الهندوسي القديم ذا أثر عميق في روحه التي نحت منحى التصوف الذي نجده في "البهاغافادغيتا" هذا الشعر الهندوسي، وقد قرأ الأسفار الهندوسية وشرب منها حتى ارتوى، وعندما نشأ مدرسته ا لخاصة التي أطلق عليها "شانتيكيتان" أي "مرفأ السلام" إنما كان ذلك تحت تأثير الأدب الهندوسي الصوفي، ولا سيما ملحمة "المهابهاراتا" وبصفة خاصة "البهاغافادغيتا".

ويقول حميد سعيد أنه قد قرأ طاغور[1] ... وإن أثر طاغور في شعر حميد سعيد هي تلك الحالة الشعورية التي تحاول أن تجتاز حالة القلق إلى حالة من الهدوء والسكون الصمت، كما في قصيدة (رحلة الصمت):

إن رحل السمار من للأسى

يطرحهُ عن ظهركَ المتعب

ومن لليلِ غبي

يشعلُ في إحداقهِ المطفأة

---

(1) – من المقابلة مع الشاعر حميد سعيد في: ٢٠٠٢/٤/١٢.

بسمةُ دفء ... إن صمت الأسى

قالوا توارى ... كذبوا ... زوروا

وأنتَ مما وهبوا تعصرُ(١)

بيد أن أثر طاغور المباشر في شعر حميد سعيد، كانت له امتداداته في محاولة الاستعانة بذلك على خلق رموز اسطورية غير مباشرة، وهنا لابد لنا من إيضاح ذلك بالإشارة إلى أن رموز السياب مثلاً كانت رموزاً مباشرة في قصيدة "رؤيا فوكاي"، وقصائده الأيوبية الأخيرة، وقد كان أثر "اليوت" في هذه القصائد واضحاً، وكذلك فهي رموز عبد الوهاب البياتي رموزاً مباشرة مثل "سمرقند" والرموز الشرقية التي يغلفها ضباب التاريخ، أما الرموز عند حميد سعيد فهي رموز ذاتية غير مباشرة، يوضحها التداخل بين الألفاظ.

وتنتظرينَ أن يأتي ... ولم يأتِ

ولم يأتِ

وتبغم في حنايا البيت سمفونيةُ الصمت

ولم يأتِ

فيا أبواب مدي صرخةَ الأسيان، مديها(٢)

---

(1) – ديوانه: ٣٤، ينظر: المصدر نفسه: ٤٤٤، ٤٥٠، ٤٦٤، ٤٨٩.

(2) – المصدر نفسه: ٣٩، وينظر: المصدر نفسه: ٢٣٦–٣٢٠، وينظر: طفولة الماء: ١٤، ١٥.

لقد امتاز ديوان طاغور الشهير (غيتانجالي) بالألفاظ الهادئة الحزينة، حتى كأنها أغان تنشر على (مرفأ السلام) وكذلك دواوينه الأخرى (قطف الثمار) و(الهلال) و(البستاني) وهنا تشير الباحثة إلى أن (لوركا) شاعر آخر ومن عرق شعري آخر، قد يقف نقيضاً لطاغور هذا الساحر الشعري الهادئ الحزين، لوركا بدءاً من قصائده (الأغاني) ومسرحيته (ماريانا بينيدا) شاعر صارم من شعراء العالم السفلي، لغته مشحونة متوترة قلقة، وأن صح ما قرره (فردريك نيتشة) في كتابه (مولد المأساة من روح الموسيقى) من أن هناك فنوناً يمكن أن يطلق عليها مصطلح (الفنون الأيولونية) نسبة إلى (أبولو) إله الشعر والموسيقى عند الإغريق، وهي الفنون المتفتحة على النور والطلاقة والإشراق، وهناك فنون (ديونوسوسية) وهي الفنوان التي تنتمي إلى الظلام والعربدة والصرامة[1].

إن صح مثل هذا التقسيم المعروف الذي نادى به (نيتشه) فإن (طاغور) يمكن أن يكون شاعراً أيولونياً، بينما يمكن أن يكون (لوركا) شاعراً ديونوسوسياً أن صح ذلك، فلنا أن نتساءل بوجه عام من أي من الضربيين شعر حميد سعيد..؟!

إنه بالرغم مما نلمسه من اهتمام حميد سعيد بالأغنية، وباللغة الغنائية التي يؤثرها لوركا نفسهن مستعيناً بذلك على استيحاء أغاني العجز في الجنوب الأسباني وتلمسه العالم السفلي في حي (هارلم) في نيويورك، إلا أن أثر طاغور في حميد سعيد أبرز وأكثر وضوحاً في شعره في كل مراحله

---

(1) - The birth of Tragedy and the genealogy of morals, Rriedrich, Nietzsche New York, 1965, P. 19-2.

الشعرية، فالصفاء، والهدوء والطلاقة، وشفافية الحزن في كثير من قصائده ومن ورائها هذه الحساسية المرهفة باللفظة وموسيقاها، وهذا الغموض الذي يغلف خبيئة رموزه الذاتية على مستوى يبلغ حد التصوف أحياناً والتخلص من الأصوات المرتفعة، كل هذه الأشياء تضعه أقرب إلى العرق الذي ينتمي إليه طاغور لأكثر من ذلك العرق الناري الصارم الذي ينتمي إليه لوركا.

وينفتح شعر الشاعر على تيارات فكرية؛ وذلك لرفد النص بطاقاتها ولتأكيد ثقافة الشاعر التي تتجاوز كل تنصيص للبحث عن دلالات أشمل وأعمق، فالبرغم من أن السريانية قد انكمشت وتضاءل أثرها بعد الحرب العالمية الثانية إلا أن الأعمال الشعرية التي مثلت الاتجاه السريالي بقيت ذات أثر فاعل في الشعر المعاصر، والسرياليون يعدون "رامبو" أباً روحياً للسريالية؛ ذلك لأنه مثل السريالية في رفضها للواقع، فهي تسخر من الواقع وتزدري مقاييس العالم(1).

وحميد سعيد في عدد من قصائده المبكرة (رسالة من الصحراء) و(هجائية من مهرج إلى أغبياء) نجد فيه ملامح سريالية ... إذ أنه يحاول كالسرياليين أن يبحث عن (الدهشة الأولى) في الشعر ... أنفاس الدهشة الأولى في قصيدتيه (رسالة من الصحراء) و(هجائية من مهرج إلى أغبياء) تذكرنا بالبحث السريالي عن الدهشة الأولى، وإن لم

يكن هناك تناص صريح بين هاتين القصيدتين وقصائد السرياليين.

---

(1) – ينظر: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، إيليا حاوي، سلسلة الثقافة للجميع، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، ١٩٨٠: ٢٢٦.

بيد أن أجواء "الدهشة" تعود بنا إلى إشراقات "رامبو".

وحين ينطوي النهارُ

وتصمتُ الوديان إلا من عُواءِ ذيب

وطلقة من بندقية عجوز

تمثلُ الطفولة العرجاء للقنابل

يبكي دمي، يوقع النشيج، أغنية

تبحثُ عن لحن يشدها إليك

يا بعيدةَ المزار

وكيف تسري والهجينُ لا يغذ السيرَ في أزمنة الأقمار

والصمتُ لا يرق للغريب .....[1]

هنا نجد البحث عن المدهش كما هو عند (رامبو) في الإشراقات

عانقتُ

فجرَ الصيف

لم يكن شيء يتحركُ في مياه القصور

الماءُ كان ميتاً

ومعسكرات

---

(1) – ديوانه: ٩٠-٩١.

الظلال لم تكن لتغادرَ طرقاتِ الباب

سرتْ موقظاً الأنفاس الحية والفتارة

والحجارةَ الكريمة رنت ...... [1]

مع إن جامع التناص غير موجود بشكل مباشر بين هاتين القصيدتين لحميد سعيد وقصيدة "رامبو" في "الإشراقات" إلا أن هناك تناصاً ضمنياً، يوحي بالبحث عن "الدهشة" في خلق الأجواء (Atmosphere) بين حميد سعيد و(رامبو) الذي يعده السرياليون الأب الروحي للسريالية، ولمزيد من إيضاح ما على تسمية الباحثة بـ "تناص الأجواء" نقرأ هنا مقطعاً من قصيدة حميد سعيد "هجائية من مهرج إلى أغبياء":

الأزمنة التفت حولَ الأعناقِ المصلوبة ...

في وجهي

مثقلةٌ كانت

تعبرُ نحوي ... يا وهمَ الألبسة اللماعه

ضع رأسك فوقَ الصدر

صدري جسدٌ للوهم، تقمصَ اسمَ الصدر الدامي

واريتُ العطشَ المغرورَ... رأيتك ارثاً ... [2].

---

(1) – الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، إيليا حاوي، دار الثقافة: ٢٣٩.

(2) – ديوانه: ١٨٨-١٨٩.

ولنقرأ بعد هذا فقرات من قصيدة "رامبو" في الإشراقات بعنوان "فجر":

عانقتُ فجرَ الصيف

لا شيءَ قد حركَ وجهَ القصور

الماءُ كان ميتاً، والظلال ما زالت قد أقامت

في طريق أرض الغاب

مشيتُ

موقظاً الأنفاسَ السريعةَ الدافئة

وجواهرَ قد أطلت

أجنحة قد نهضت بلا صوت.. (١)

وتشير الباحثة – هنا – إلى ما يمكن أن يطلق عليه "التناص الضمني" أو "تناص الأجواء" في بعض قصائد حميد سعيد المبكرة وقصائد بعض الرمزيين والسرياليين، ورامبو بصفة أكثر خصوصية وأعني بذلك ما يخلقه الشاعر من أجواء في القصيدة.

لابد لنا هنا من إشارة مضاهاة بين بعض قصائد حميد سعيد وبعض قصائد (بودلير) التي تتسم بالتفاتات رمزية إلى العالم الخارجي، كان بودلير مولعاً بتصوير مظاهر الطبيعة الواقعية ويستخدم في تصويرها لغة هامسة

---

(1)- Les illuminations Atrhur Rimbaud Enid starkie, New York, Printed in Great Britain (Without Date) p: 173.

أو مهموسة، وألفاظاً تصدر عن نزعته "الداندية" التي تعني بالتأنق والتكلف مع نزعة لاحتقار الجمهور.

وكان كثير الولوع بتأمل اللوحات الفنية فهو في مقالة عن "الصالون" يقول: (إن أقصى حلمي هو إن قصيدة الحب الهائلة التي سطرتها أيدي "أنغز" و "واتو" و "روتنز" و "ديلاكروا"، اميرات "واتو" الانيقات المرحات بجانب عشتروات "أنغرة الرصينة المسترخية وبيضات "رونبز" و "جوردنز" ومجالات "ديلاكروا" الكئيبة للمرء أن يتصورها: نساء كبيرات شاحبات غارقات في الحرير الأطلس.

وتبديداً لهواجس القارئ العفيف أقول أني سوف أجعل بين المواضيع الغرامية ليس فقط كل اللوحات التي تعالج الحب خصوصاً، بل أيضاً كل لوحة تتسم بالحب) [1].

في هذه المقطوعة تبدو عناية بودلير بتأمل لوحات كل أولئك الرسامين الذين، ورد ذكرهم في مقال عن "الصالون".

أما حميد سعيد فإن له ضرباً من التأمل يختلف عن تأمل بودلير النزاع إلى الداندية.

إن حميد سعيد يتأمل اللوحة تأملاً يختلف عن تأمل الشاعر الداندي، بل هو تأمل بخلق عالم مثالي مقابل واقع الطبيعة الطيني ... مع إشارات للظلال

---

(1) – بودلير بقلمه، تأليف باسكال بيا، ترجمة: صلاح لبكي، المنشورات العربية، بيروت، (د. ط) ١٩٦٩: ٩٢-٩٣.

والألوان في قصيدته "ملوك غويا" من "خارج مربع اللوحة" تبدو عناية حميد سعيد بالخلق الفني:

جاءَ بهم من ملكوتِ العتمة ...

أدخلهم فردوسَ الألوان(1)

في هذين البيتين إشارة إلى عملية الخلق الفني، فالفنان أتى بهؤلاء من مادة الخلق الأدبي، ولعله في قصيدة "تاهيتيات غوغان" أكثر مباشرة في التعبير عن أسلوب الرسام "غوغان" الذي عني برسم مناظر من جزر تاهيتي، في أجواء البحار الحارة، وألوان أجساد فتيات تاهيتي بلون البن ... أو اللون الأبنوسي ...

بانتظار الرحيل إلى رجلٍ غائب ... كن يحضرن أجسدهنّ

ويحرقن صندلها والبخور... وفي غابها يدخل البن

في الأبنوس وورد الصبا في الصبابة والطيب ... (2)

واللون البرتقالي مع الأحمر اللذان يشيعان في لوحة "البقرات" لغوغان يرد ذكرهما في قصيدته هذه "تاهيتيات غوغان" فالقصيدة تأمل منفعل في "لوحة غوغان فتيات من تاهيتي" و"البقرات" ..

أجسادهن ...

في الكهرمان ... المفاتنُ في الماس والحلماتِ الطرية

---

(1) – باتجاه أفق أوسع: ٣٩.

(2) – المصدر نفسه: ٤١.

في الآس ... يحتطن للوردِ بالورد ... للأحمر

الجـامحُ بـالأحمر الجـامح ... للبرتقـالي بالبرتقـالي .... للمطر.... [١]

هذا هو عالم غوغان الذي قيد فيه سكون الألوان والظلال بنقله منه عالماً تسكت فيه الطبيعة وتنطق فيه كل تلك الألـوان والظـلال، وإن كـان الشاعر أكثر وضوحاً في قصيدته "ثوربيكاسو" فإنه في نص آخر يحـاول أن يصور الشذوذ العارم عند سلفادور دالي في قصيدته "زرافة دالي" ... فـإن حميد سيعد هنا نص آخر يقترب إلى ضرب غامض من التعبير السريالي:

إن نارَ الزرافةِ عاصفةٌ من زجاج

كلما اقتربت من أصابعه ... لم يجد غيرَ غالا

تسورألوانه بالذي ظل منها ...

غالا بقايا امرأة

رحمٌ اخرس ... تتوغلُ الزرافةِ في صمته

والذينَ اقتربوا من جداره الأسودَ ... احترقوا

دثروا النارَبالثلج ... فاحترقَ الثلجُ ..

واحترقَ دالي ... [٢]

---

(1) – المصدر نفسه: ٤١.

(2) – باتجاه أفق أوسع: ٤٤.

هذه أبيات تنطوي على رمــوز ســريالية، دون أن تــنعكس الألــوان والظلال التي يمكن أن توحيها اللوحة كما حدث فــي قــصيدته "تاهيتيــات غوغان" ... غالا ... الثلج ... النار ...

تذكر هنا المأثور الشعبي

(لا النار تذيب الثلج ولا الثلج يطفئ النار) أما هنا فالثلج يحتــرق، لا يذاب، ودالي نفسه يحترق.

الخاتمة

وفي ختام هذه الرسالة، يجدر بالباحثة أن تذكر بعض ما استطاعت التوصل إليه من النتائج، فقد أظهرت:

١- إن مفهوم التناص قد أفاد من النظريات الحديثة (القراءة، والتلقي، والتأويل، والتفكيك)، كي يتبلور المفهوم الحالي له.

٢- هيمنت المرجعية الدينية على جل خطابه، ولم تأت بشكل عفوي بل نابعة من صميم تجربته الشعرية الطامحة إلى التسامي في زحمة المساعي الحاقدة التي تبغي نسف القيم العربية والإسلامية.

٣- تردد التناص القرآني المباشر غير المحور في خطابه بأقل نسبة، لابتعاد الشاعر عن المباشرة في الأخذ، وتردد التناص القرآني المباشر المحور بأعلى نسبة بالموازنة مع النمطين الآخرين؛ لأنه يريد أن يبتعد عن التقرير المباشر للنصوص القديمة؛ وينحو نحو استعمالها محورة وغير مباشرة، من أجل تحقيق الغرابة أولاً وتشير لنا ثانياً إلى قلة اهتمامه بالبنية اللفظية القرآنية وانحيازه إلى البنى الدلالية، وتردد التناص القرآني غير المباشر المحور في شعره بنسبة متوسطة وتم بآليات (الاقتباس والإشارة والإيماء).

٤- لم يبلغ التناص مع الكتب السماوية الأخر ما بلغه المستوى الأول؛ لأنها لم تكن مرجعية أساسية نشأ عليها الشاعر.

٥- مال الشاعر إلى استحضار شخصيات تاريخية ودينية متنوعة يحمل أغلبها صفة الثورية والمغامرة، كي تكون طاقاتها الإيجابية معادلاً

موضوعياً في تجسيدها للقيم العربية الأصلية وتعبيرها عن حالة الرفض الثوري الأخلاقي لحالات النكوص اللاانساني والإنهزامية في الواقع المعاصر، إذ تقترب الشخصية الدينية من التاريخية اقتراباً كبيراً بما يشكل سمة هامة للشاعر حميد سعيد؛ لأنه لا يستوحي الشخصية القومية أو الإنسانية بل إن ما يهمه هو الشخصية الدينية التاريخية، مما يدل على سيطرة هذا النوع عليه، وهذا ما دعا إلى طغيان مستوى التناص مع الشخصية التراثية؛ ويكون التداخل معها بشكل جزئي؛ كي يستدعى شخصيات عدة داخل النص الشعري.

٦- إن الشخصيات التي تستدعي تتحول من مجموعة لأخرى، وإن كان الخط العام الجامع لها هو النضال والشهادة؛ ليبرز لنا الأفق الثقافي للنص الشعري وللجيل الشعري متكاملاً.

٧- اعتمد الشاعر في أغلب توظيفاته للأحداث التاريخية على تقنية التكثيف، والإشارة معتمداً على المتلقي في فهمه؛ ليقوم بعملية الربط بين القديم والجديد.

٨- استطاعت نصوص حميد سعيد الإفادة من تباين ماهية الدلالة الرمزية المنبثقة من المكان، إذ يظهر لدينا مكان واحد يتحدث عنه الشاعر في فترة تاريخية معينة مركزاً وفكرة يستجمع حولها أمكنة متعددة تعبر عن رؤية الشاعر الموحدة تجاه أمكنة لا تلتقي جغرافياً.

٩- إن خطاب الشاعر جامع لأجناس أدبية مختلفة؛ من بين تلك الأجناس البنى الشعرية السالفة على خطابه فضلاً عن الأشكال التعبيرية الأخرى كالأمثال العربية الموروثة، والأغاني، وغيرها حتى وسم شعره بقصيدة

الشجرة، وتقترب أغلب نـصوصه الـشعرية مـن القـص لا سـيما المجموعات الأخيرة (طفولة الماء، مملكة عبد الله، باتجاه أفق أوسع، فوضى في غير أوانها).

١٠-يفيد الشاعر من القيم اللونية، واللوحات السابقة لرسم لوحات شعرية مستلهماً طاقاته التشكيلية من اللوحة.

١١-تنفتح نصوص حميد سعيد على الأدب والفكر والفلسفة الغربية ويظهر ذلك جلياً في مجموعة (الأغاني الغجرية) التي كتبها بأسبانيا إذ عاشت قصيدته كل التداخلات موضوعاً ورمزاً.

المراجع والمصادر

- القرآن الكريم.
- الكتاب المقدس.
- أبحاث في التراث الشعبي، المثل البغدادي، ذ. مزهر الدوري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، (د.ط)، ١٩٨٦م,
- اتجاهات الشعر العربي، د. إحسان عباس، (سلسلة عالم المعرفة)، المجلس الوطني للثقافة، والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧م.
- أثر التراث في الشعور العراقي الحديث، د. علي حداد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط: ١، ١٩٨٦م.
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، منشورات الشركة العالمية للنشر والتوزيع والإعلام، ط:١، ١٩٧٨.
- أنشودة المطر، بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، المجلد الأول، ١٩٧١م.
- انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: ١، ١٩٨٩م.
- أدونيس منتحلاً (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها ما هو التناص) كاظم جهاد، ط: ٣، ١٩٩٣م.

- أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، د. نعيم الباقي، منشورات اتحاد الكتاب والأدباء العرب، دمشق، ط: ١، ١٩٩٣م.
- إيقاع بابلي (قراءة في شعر حميد سعيد) عزيز السيد جاسم، دار الشروق، القاهرة، ط: ١، ١٩٨٠م.
- باتجاه أفق أوسع، حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط: ١، ١٩٩٢م.
- البلاغة العربية: قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – ط: ١، ١٩٩٧م.
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق، الوصف وبناء المكان، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط: ١، ٢٠٠٠م.
- البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، منشورات اتحاد الأدباء العرب، دمشق، ١٩٩٤م.
- البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ترجمة: مجيد الماشطة، مراجعة ناصر الحلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط: ١، ١٩٨٦م.
- البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا جون ستروك)، ترجمة: د. محمد عصفور، (سلسلة عالم المعرفة)، (٢٠٦)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٦م.
- بودلير بقلمه، تأليف باسكال بيا، ترجمة صلاح لبكي، المنشورات العربية، بيروت، (د.ط)، ١٩٦٩م.

- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التنـــاص) د. محمـــد مفتـــاح، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، ط: ١، ١٩٨٥م.
- تراجم سيدات بيت النبوة (رضي الله عنهم)، د. عائشة عبد الرحمن، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- ت.س اليوت، الأرض اليباب الشاعر والقصيدة، د. عبد الواحد لؤلـــؤة، مكتبة التحرير، بغداد، ط: ٢، ١٩٨٦م.
- التفكيكية النظرية والتطبيق، كريستوفر نورس، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط: ٢، ١٩٩٦م.
- الثورة في شعر حميد سعيد، محمود جابر عباس، مطبعة الغري الحديثة، النجف، ط: ١، ١٩٧٣م.
- جماليات المكان، غاستون بلاشلار، ترجمة غالـــب هلـــسا، دار الحريـــة للطباعة، بغداد، (د.ط) ١٩٨٠م.
- جمهرة الأمثال البغدادية، العميد المتقاعد عبد الرحمن التكريتي، (سلسلة المعاجم والفهارس)، منشورات وزارة الثقافـــة والإعـــلام، دار الرشـــيد للنشر، ط:١، ١٩٨١م.
- حرائق الشعر (عن تجربة حميـــد ســـعيد الـــشعرية)، حـــسن الغرفـــي، منشورات مكتبة التحرير، مطبعة الديواني، ط: ١، بغداد، ١٩٨٧م.
- حماسة البحتري، تحقيق: كمال مصطفى، المكتبة التجاريـــة، القـــاهرة، ١٩٢٩م.

- حميد سعيد شاعراً، مجموعة بحوث، مطبعة الأديب البغدادية المحدودة، بغداد، ط: ١، ١٩٩٤م، (الشعري – التشكيلي، د. محمود جابر عباس).
- الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: د. محمد بـرادة، دار الفـر للدراسات والنشر، القاهرة، ط: ١، ١٩٨٧م.
- درس السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة: عبد السلام بنعبـد العـالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط: ٢، ١٩٨٦م.
- دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية، ط: ١، ١٩٨٢م.
- ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري، المسمى بالتبيـان لشرح الديوان، ضبطه وصححه ووضـع لفهارسـه، مـصطفى الـسقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، لبنـان – بيـروت، (د.ط)، ١٩٧٨م.
- ديوان أبي نواس، شرحه وضبطه وقدم له: علي فـاعوري، دار الكتـب العلمية، لبنان – بيروت، ط: ١، ١٩٨٧م.
- شرح قطر الندى، لابن هشام الأنصاري، تأليف محمد محيي الدين عبـد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط: ٢، ١٩٦٦م.
- شرح المعلقات السبع، لأبي
- عبد الله الحسين بن أحمـد الزوزنـي، دار الجيـل للنـشر والتوزيـع والطباعة، بيروت – لبنان، ط:٣، ١٩٨٩م.

- الشعر العربي الآن، مجموعة بحوث، دار الشؤون الثقافية العامة، ط: ١، ١٩٩٦م، (الشعر والرسم، د. طراد الكبيسي).

- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط: ٣، ١٩٨١م.

- الشعر والتلقي ... دراسات نقدية، د. علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط: ١، ١٩٩٧م.

- الشعر والرسم، فرانكلين ر. رجرز ترجمة: مي مظفر، دار المأمون، بغداد، ط: ١، ١٩٩٠م.

- شعرية النص الروائي (قراءة تناصية في كتاب التجليات)، بشير القمري، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، ط: ١، ١٩٩١م.

- الضوء والشرفة (جدلية الاستثنائي والمألوف في شعر حميد سعيد) معين جعفر محمد، الموسوعة الصغيرة، (٤٢٠)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٩م.

- طفولة الماء، حميد سعيد، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ط: ١، ١٩٨٥م.

- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة تكوينية) محمد بنيس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: ٢، ١٩٨٥م.

- علامات على طريق الرواية في الأردن، مجموعة بحوث (الرواية والتاريخ) نزية أبو نضال، دار الأزمنة، عمان – الأردن، ط: ١، ١٩٩٦م.

- علم عناصر الفن، فرج عبو، طباعة ونشر دار دلفين للنشر، ميلانو إيطاليا، (د.ط)، ١٩٨٢م.
- علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط: ١، ١٩٩١.
- العمى والبصيرة (مقالات في بلاغة النقد المعاصر)، بول دي مان، ترجمة: سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، الإمارات – أبو ظبي، ط: ١، ١٩٩٥م.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة دار العروبة بالكويت، دار الفصحى للطباعة والنشر، (د.ط)، ١٩٨١م.
- فصول في علم الاقتصاد الأدبي، فصول في رؤى كاسندر ايريام، حنا عبود، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧م.
- فوضى في غير آوانها، حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط: ١، ١٩٩٦م.
- في سايكولوجية الفن التشكيلي، قاسم حسين صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، (د.ط) ١٩٩٠م.
- القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، امبرتو ايكو، ترجمة: انطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: ١، ١٩٩٦م.
- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.

- الكشف عن أسرار القصيدة، حميد سعيد، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ط: ١، ١٩٩٨م.
- لغة الشعر .... قراءة في الشعر العربي الحديث، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ط، ١٩٨٥م.
- البنية الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ط: ١، ١٩٩٧م.
- اللغة العليا (النظرية الشعرية) جان كوهين، ترجمة: أحمد درويش، في ضمن المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٥م.
- اللغة مقدمة في دراسة الكلام، إدوارد سابير، ترجمة: المصنف عاشور، الدار العربية للكتاب، ج: ٢، ١٩٩٧م.
- اللوحة والرواية، جيفري ميرز، ترجمة: مي مظفر، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، (د.ط)، ١٩٨٧م.
- لوركا مختارات من شعره، ترجمة عدنان بعجاتي، دار المسيرة، بيروت، ط: ١، ١٩٨٠م.
- المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين، تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط: ١، ١٩٩٢م.

- المتخيل الشعري (أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث) د. محمد صابر عبيد، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، ط:١، ٢٠٠٠م.
- مجمع الأمثال، لأبي الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم الميداني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط: ٢، ١٩٨٧م.
- مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (د.ت).
- المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، د. عبد العزيز حمودة، (سلسلة عالم المعرفة)، (٢٣٢)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨م.
- مسرحيات لوركا (١) يرما، عرس الدم، الإسكافية العجيبة، ترجمها عن الإسبانية، عبد الرحمن بدوي، دار النهضة العربية، (د.ط)، ١٩٦٤م.
- المعبد الغريق، بدر شاكر السياب، دار العودة، لبنان – بيروت، المجلد الأول، (د.ط)، ١٩٧١م.
- المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط: ١، ١٩٨٧م.

- مفاهيم نقدية رينيه ويليك، ترجمة: د. محمد عصفور، (سلسلة عالم المعرفة) (١١٠)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧م.
- مفهومات في بنية النص (اللسانية - الشعرية - الأسلوبية - التناصلية) ترجمة: د. وائل بركات، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا - دمشق، ط: ١، ١٩٩٦م.
- مملكة عبد الله، حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط: ١، ١٩٨٧م.
- مملكة القصيدة دراسة أولى في شعر حميد سعيد، الأب يوسف سعيد، الموسوعة الصغيرة (٢٩٦)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨م.
- منزل الأقنان، بدر شاكر السياب، دار العودة، لبنان - بيروت، المجلد الأول، ١٩٧١م.
- الموجه الصاخبة، شعر الستينات في العراق، سامي مهدي دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط: ١، ١٩٩٤م.
- موسوعة المفكرين والأدباء العراقيين، الشاعر حميد سعيد، حميد المطبعي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ج: ١، ط: ١، ١٩٩٠م.
- نظرية الاستقبال، روبرت سي هول مقدمة نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريه، ط: ١، ١٩٩٢م.

- نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، ط: ١، ١٩٨٢م.
- النقد البنيوي الحديث بين لبنان وسوريا، نصوص جماليات تطلعات، د. فؤاد أبو منصور، دار الجيل، بيروت، ط: ١، ١٩٨٥م.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد البجاوي، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط: ٤، ١٩٦٦م.

الرسائل والأطاريح الجامعية

- التداخل النصي في القصة العراقية القصيرة من (١٩٨٠-١٩٩٨) شذى خلف حسين، رسالة ماجستير، مطبوعة بالكومبيوتر، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠٠٠م.
- التناص (تداخل النصوص) في شعر خليل حاوي، رمضان محمود كريم البالاني، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة، كلية التربية للبنات، جامعة الأنبار، ١٩٩٨م.
- التناص دراسة في الخطاب النقدي العربي، سعد إبراهيم عبد المجيد، أطروحة دكتوراه مطبوعة بالكومبيرتر، كلية التربية – ابن رشد – جامعة بغداد، ١٩٩٩م.

- التناص في شعر أبي تمام، صفاء كاظم البديري، رسالة ماجستير مطبوعة بالآلة الكاتبة، كلية التربية – ابن رشد – جامعة بغداد، ٢٠٠٠م.
- التناص في شعر العصر الأموي، بدران عبد الحسين محمود البياتي، أطروحة دكتوراه مطبوعة بالآلة الكاتبة، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩٦م.
- القرآنية في شعر الرواد في العراق، إحسان محمد جواد حاجم، رسالة ماجستير مطبوعة بالكومبيوتر، كلية الآداب – جامعة القادسية، ٢٠٠٠م.

الدوريات

- الإنتاج والتلقي، هانس روبيرت، ترجمة، رشيد بنحدو، مجلة نوافذ، ع: ١٥، ٢٠٠١م.
- تطور الوعي، تطور الأداة، قراءة في ديوان حميد سعيد، مجلة الأقلام، بغداد، ع: ١٢، كانون الأول، ١٩٨٤م.
- التناص، د. عبد النبي اصطيف، مجلة راية مؤتة، ع: ٢، كانون الأول، ١٩٩٣م.
- التناص في معارضات البارودي، تركي المغيض، مجلة أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللغويات، مجلة ٩، ع: ٢، ١٩٩١م.

- جدل ثنائية الماء والنار، دراسة تطبيقية لتجربة الشاعر حميد سعيد في (مملكة عبد الله)، محمد الجزائري، مجلة (الأقلام)، ع: ١١ و ١٢ سنة ٢٢، ١٩٨٧م.
- الحاضر والماضي في تفاعل حي، د. علي جعفر العلاق، صحيفة الأنوار اللبنانية، ع: ١٩، كانون الثاني، ١٩٨٥م.
- حضور الإبداع سيرة ذاتية لقصائد الشاعر حميد سعيد، د. محمود جابر عباس، جريدة (الجمهورية) العراقية، ع: ٧٤٦٠، شباط، ١٩٩٠م.
- حميد سعيد فنية الخطاب ووعي المغايرة، معين جعفر محمد، جريدة (القادسية) العراقية، ع: ٥٤٦٠، ٢٣ آذار، ١٩٩٨م.
- ديوان الأغاني الغجرية لحميد سعيد (استمرار على طريق الكد والبحث المخلص)، محمد الجزائري، مجلة الثقافة الجديدة، ع: ٧٣، آيار، ١٩٧٥م.
- ديوان حميد سعيد قصيدة البياض خطاب المجاز، أحمد المديني، ملحق جريدة (العلم) المغربية، ع: ٦٨، ١٩٨٥م.
- طفولة الماء وتداعيات الأمس والحاضر، عبد الجبار داود البصري، جريدة (الجمهورية) ع: ٩، ١٩٨٥م.
- علم التأويل الأدبي حدوده ومهماته، هانزروبرت ياوس، ترجمة: د. بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، ع: ٣، صيف: ١٩٨٨م.
- في الصميم من ندوة الشاعر والتجربة: المطلوب كثير من الجد كثير من الموضوعية، حميد سعيد، مجلة (آفاق عربية)، ع: ٨، آب، ١٩٨٥م.

- قراءة في شعر حميد سعيد، د. عبد المقصود عبد الكريم، مجلة (المجلة)، لندن، ع: ٣٢٨، آيار، ١٩٨٦م.
- قراءة في نصوص حميد سعيد التكعيبية...، د. ضياء خضير، مجلة الأقلام، ع: ١، ١٩٩٨م.
- اللغة كوسط للتجربة التأويلية، هانس جورج غادامير، ترجمة آمال أبي سليمان، مجلة العرب والفكر العالمي، ع: ٣، صيف، ١٩٨٨م.
- لقاء الشعر، حميد سعيد شاعر طفولة الماء، لقاء أجرته هالة البدري، مجلة (شعر) المصرية، ع: ٥٢، سنة ١٢ اكتوبر، ١٩٨٨م.
- ما لم يقله العلاق عن ديوان حميد سعيد القسم الثالث، عبد الجبار، داود البصري، جريدة الثورة، ع: ٥٢٧٢، في تشرين الأول، ١٩٨٤م.
- مجموعة كاملة لحميد سعيد، (إشارة أو تلميح من التراث)، ياسين رفاعية، جريدة (النهار) اللبنانية، ع: ١٧، كانون الثاني، ١٩٨٥م.
- مع حميد سعيد، حوار، خيرة الشيباني، مجلة (شعر) تونس، ع: ٣، ١٩٨٦م.
- نظرية النص، رولان بارت، ترجمة: محمد خير البقاعي مجلة العرب والفكر العالمي، ع: ٣، صيف ١٩٨٨م.
- وردة الكتابة (قصيدة) حميد سعيد، مجلة الأقلام، ع: ٢، نيسان، ٢٠٠٠م.
-

المقابلات

- مقابلة مع الشاعر حميد سعيد في: ١٢/٤/٢٠٠٢.

المصادر الأجنبية

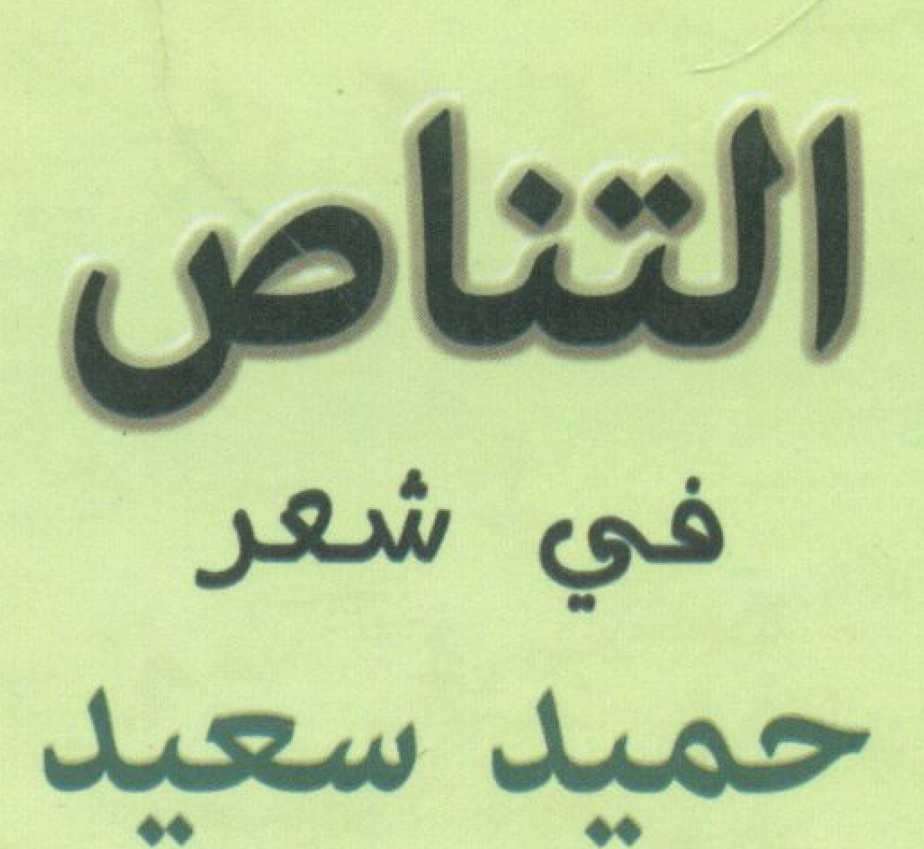
- Les
- Illuminations Arthur Rimbaud Enid starkie, New Your, Printed in Great Britain (Without date),
- The Birth of Tragedy and the genealogy of morals, Rriedrich Nietzsche New York, 1956,

- قام بترجمة النصوص المدروسة - مشكوراً الأستاذ محيي الدين إسماعيل.

الفهرس

Inv:277

Date:16/2/2016







محمد خضير





عمان ـ شارع الملك حسين ـ مجمع الفحيص التجاري
تلفاكس: ٠٠٩٦٢٦ ٤٦٤٧٥٥٠ خلوي: ٠٠٩٦٢ ٧٩ ٥٣٦٥٧٦٧
ص ب: ٧١٢٧٧٣ عمان ١١١٧١ ـ الأردن
E-mail: dardjlah@yahoo.com
www.dardjlah.com